



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

LA PINTURA EXPANDIDA EN GUAYAQUIL

AUTOR: LIC. JUAN CARLOS FERNÁNDEZ ENRÍQUEZ. C.I.: 0917892317

DIRECTOR: MGS. LARISSA CATERINA MARANGONI BERTINI. C.I.: 0906683511

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
ESTUDIOS DEL ARTE

CUENCA – ECUADOR

2018



RESUMEN

En la presente investigación con el nombre La Pintura Expandida en Guayaquil, se realiza un estudio sobre las prácticas artísticas contemporáneas enfocadas en la pintura, con el objetivo de evidenciar la repercusión que ha tenido la pintura expandida en las prácticas artistas contemporáneas del Ecuador, tomando como referencia las obras admitidas en el certamen del Salón de Julio del presente siglo.

PALABRAS CLAVES

Arte Contemporáneo, Pintura expandida, Salón de Julio, Campo Expandido



ABSTRACT

The present investigation with the name of Expanded Painting in Guayaquil, a study on the contemporary artistic practices focused on painting, with the objective of evidencing the repercussion that the expanded painting has been carried out in the practices of contemporary artists of Ecuador, taking as reference the works admitted in the contest of the *Salon of Julio* of the current century

KEY WORDS

Contemporary Art, Expanded Painting, Salon of July, Expanded Field,



Índice

Portada.....	1
Resumen.....	2
Abstract.....	3
Cláusula de Propiedad Intelectual.....	6
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.....	7
Dedicatoria.....	8
Agradecimiento.....	9
Introducción.....	10
1. CAPÍTULO I: ACOTACIONES AL TEMA DE ESTUDIO:.....	16
1.1.muerte y vida de la pintura.....	17
1.2.lo expandido en el arte	28
2.CAPÍTULO II: LA PINTURA EXPANDIDA	34
2.1. Binomios.....	34
2.2. Referentes	37
2.2.1. El medio pictórico.....	37
2.2.2. La luz pictórica.....	42
2.2.3. El hilo pictórico.....	47
2.2.4. La fotografía y la pintura.....	51
2.2.5. El gesto y la intervención	58
3. CAPÍTULO III: LA PINTURA EXPANDIDA EN GUAYAQUIL.....	62
3.1. Arte contemporáneo en Guayaquil	64
3.1.1.salón de julio y el campo expandido.....	71
3.2. El salón de julio de hoy	76
4. CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA	87
4.1. Antecedentes	87
4.2. La propuesta	92
4.2.1. Proceso	94
4.2.2. Técnica	94
4.2.3. Montaje	95



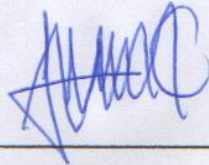
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Conclusiones.....	96
Recomendaciones	99
Bibliografía	101
Trabajos citados	104
Anexos.....	108

Cláusula de Propiedad Intelectual

Juan Carlos Fernández Enríquez, autor del trabajo de titulación "La pintura expandida en Guayaquil", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 12 de marzo de 2018



Juan Carlos Fernández Enríquez

C.I: 0917892317

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Juan Carlos Fernández Enríquez, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La pintura expandida en Guayaquil", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de marzo de 2018



Juan Carlos Fernández Enríquez

C.I: 0917892317



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

El presente trabajo de investigación se lo dedico a mis padres y hermanos, quienes siempre han estado presentes con sus consejos y apoyo incondicional en lo que he decidido; como carrera y como estilo de vida.

Juan Carlos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AGRADECIMIENTO

Expreso mi más sincero agradecimiento a la Universidad de Cuenca, de manera especial al programa de Maestría en Artes, por haberme permitido participar de este programa.

A la Mg. Larissa Marangoni, Directora de tesis y colega, por su acertada orientación durante el desarrollo de la investigación para el logro de los objetivos propuestos, así mismo al ITAE y sus fundadores, por cultivar en mi esa semilla que hoy está dando sus frutos, pero sobre todo a Dios que me ha permitido concluir esta nueva etapa en mi vida.



INTRODUCCIÓN

El presente estudio se propone analizar el escenario pictórico contemporáneo de la ciudad de Guayaquil en el presente siglo, con énfasis en las propuestas y acontecimientos generados alrededor de los diferentes certámenes del Salón de Julio, con la finalidad de evidenciar la repercusión que han tenido las propuestas artísticas que transitan en el campo de la pintura expandida y que han contribuido para la re-valorización de la pintura en las artes visuales del país.

El Salón de Julio se ha convertido en catalizador de un tipo de propuestas que transgreden los panoramas más convencionales referentes a la pintura, generado múltiples debates y críticas dentro del circuito del arte local, permitiendo así que el escenario artístico de la ciudad de Guayaquil adquiera nuevos protagonistas, refrescando el panorama pictórico del país.

Pero estos acontecimientos no son gratuitos, obedecen al cambio particular que se ha producido en el ámbito artístico y cultural del país y en gran medida en el circuito de las artes visuales contemporáneas de la ciudad de Guayaquil; estas transformaciones se deben en gran parte a los aportes generados por los artistas visuales, historiadores/críticos del arte, las pocas galerías especializadas en arte contemporáneo que sobreviven en Guayaquil; los eventos o certámenes artísticos que promueven la producción del arte contemporáneo en el país. Entre ellos tenemos el concurso Mariano Aguilera, la Bienal de Cuenca o el Salón de Julio, quienes a su haber, tienen en sus reservas una invaluable colección de obras producidas en el presente siglo,



que ejemplifican y sintetizan la creciente producción de arte contemporáneo en el Ecuador.

Otro aporte significativo es la creación del Instituto Superior Tecnológico de artes del Ecuador ITAE, institución educativa encargada de la enseñanza artística en la ciudad de Guayaquil, liderada por los artistas Xavier Patiño, Saidel Brito y Marco Alvarado, quienes apostaron por la estimulación en las prácticas artísticas contemporáneas, siendo los profesores y estudiantes del ITAE quienes han obtenido gran parte de los premios en este y otros certámenes artísticos del país, no está demás recalcar que también se les atribuye la realización de múltiples propuestas que transitan en el campo de la pintura expandida.

La línea temporal en la que está sujeta esta investigación, corresponde a los hechos ya antes mencionados que se suscitaron entorno a las propuestas presentadas en el marco del Salón de Julio, del presente siglo, como antecedentes directos a esta investigación se ha tomado a manera de referencia la producción artística que se produjo en Guayaquil en la década de los 80's, que tuvo como protagonistas al colectivo *La Artefactoría*, formado por un grupo de artistas jóvenes cuyas inquietudes estuvieron sincronizadas con los intereses de otros actores alrededor del mundo.

Para el desarrollo de esta tesis se han generado varias instancias que han sido esenciales en esta investigación. En primer lugar se ha valido mucho del registro fotográfico y documental que ha desarrollado durante años el crítico y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

curador de arte Rodolfo Kronfle, quien desde su blog riorevuelto.net ha recopilado múltiples acontecimientos entorno a los procesos artísticos y creativos del país con especial énfasis en la ciudad de Guayaquil.

Otro aporte significativo fueron algunos de los registros de las actas de premiación de Salón de Julio, obtenidas gracias a la colaboración de los directivos del Museo Municipal de Guayaquil, entidad que desde más de cinco décadas acoge y organiza el certamen del Salón de Julio, obteniendo así una fuente primaria en la que se puede apreciar cuáles fueron los criterios de valoración que los diferentes jurados de premiación encontraron en las obras galardonadas.

El levantamiento de información se enfoca en las diferentes notas de prensa y blogs especializados del país, que recogieron acontecimientos y críticas suscitadas entorno a las propuestas que generaron múltiples debates o que obtuvieron mayor relevancia debido a las características de las obras presentadas.

Para comprender de mejor manera la teoría del campo expandido en las artes visuales, es necesario revisar los diferentes cambios de pensamiento y producción pictórica generados particularmente en el siglo XX y cómo estas transformaciones han permitido la hibridación y expansión del arte con otras disciplinas del conocimiento. Se analizarán los aspectos que generaron estas transformaciones, así como el paso del arte moderno al posmoderno, a partir



de la teoría filosófica del *Fin del Arte*¹ de Arthur Danto y *Después del fin del arte*, tomando como referencias las tesis de otros influyentes críticos de arte del siglo pasado.

La reflexión sobre el campo expandido en las artes visuales, se atribuye a los conceptos generados por la crítica del arte Rosalind Krauss, quien en su ensayo *La escultura en el campo expandido*, se percata del giro que toma la escultura en la última mitad del siglo XX; concibió mediante una atinada reflexión los mecanismos que permiten identificar los límites que hay que considerar para definir qué es la escultura y que no. Gracias a esta reflexión y a la atinada manera de comprender la teoría del campo expandido desarrollada por Krauss, la doctora Almudena Fernández Fariña en su tesis doctoral *Lo que la pintura no es*², explora los límites de lo que se define tradicionalmente como pintura y las convenciones instauradas en torno a ella, estableciendo así campos de acción en la que se pueden definir las diferentes estrategias y propuestas artísticas en las artes visuales contemporáneas.

La metodología empleada es de carácter teórico-práctico, haciendo un acercamiento al campo expandido de la pintura en Guayaquil, para ello, se ha optado por aproximarnos al tema desde una posición teórica, considerando las obras de artistas, textos críticos y teóricos del arte, cuyas investigaciones

¹ Danto, A.C. (2001) *Después del Fin del Arte* Pg. 26-36 y previo *El Fin del Arte* (1984)

² Fernández, F. A. (Abril de 2009). *Lo Que La Pintura No Es. La Lógica De La Negación Como Afirmación Del Campo Expandido En La Pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, España: Universidad de Vigo.



permiten comprender mejor el desarrollo y las transformaciones en el que la pintura históricamente ha sido sometida hasta nuestros tiempos.

Durante el desarrollo del presente trabajo se discutirá acerca de los límites de la pintura refiriéndose al modo en el que ésta transita o se desenvuelve entre los diferentes ámbitos o disciplinas artísticas y otros campos del conocimiento. Cuando nos referirnos a una disciplina en particular, como por ejemplo la fotografía o la escultura, esta deberá ser abordada como un medio, haciendo referencia a su utilidad plástica y no como un concepto o ámbito específico.

Es importante acotar que los acontecimientos históricos así como el contexto social en el que se produjeron las diferentes propuestas artísticas citadas en esta investigación, no son tan importantes como las ideas o estrategias empleadas para la elaboración de dichas propuestas, nos referiremos especialmente a los aspectos formales de cada una de las obras.

Los objetivos propuestos en esta investigación, que fueron cumplidos en su totalidad son los siguientes:

Objetivo General

Evidenciar la repercusión que ha tenido la pintura expandida en las prácticas artistas contemporáneas en el Ecuador, tomando como referencia las obras admitidas en el Salón de Julio del presente siglo.



Objetivos Específicos

- Analizar las diferentes estrategias utilizadas por los artistas cuyas propuestas se inscriben en el campo de la pintura expandida.

- Identificar a los artistas que trabajan en el campo de la pintura expandida, que han sido admitidos o premiados, en certamen del Salón de Julio en el presente siglo.

- Elaborar una propuesta pictórica en el campo expandido, tomando como referencia algunas de las estrategias encontrados en esta investigación.

El desarrollo de esta investigación se dispuso con 4 capítulos que se detallan a continuación:

- Capítulo 1: Acotaciones al Tema de Estudio.
- Capítulo 2: La pintura expandida.
- Capítulo 3: La pintura Expandida en Guayaquil
- Capítulo 4: Propuesta artística.

El primer capítulo, se refiere a las teorías que han cuestionado y puesto en tela de duda en cuanto a la estabilidad de la pintura, cuestionado su valoración plástica y su pertinencia en el tiempo. De igual manera se revisarán conceptos que permitan comprender el giro sistemático al que ha sido sometida la pintura como modelo de hibridación con otras disciplinas del arte y la ciencia, de tal



manera que conseguiremos comprender mejor los conceptos que definen a la pintura en su campo expandido en la actualidad.

En el segundo capítulo, se analizarán los casos de estudio, que sintetizan o agrupan las diversas estrategias empleadas por los artistas que transitan en el campo de la pintura expandida alrededor del mundo.

El tercer capítulo, analiza acontecimientos, textos críticos y propuestas artísticas relacionadas con la pintura expandida que fueron admitidas en el certamen del Salón de Julio del presente siglo.

El cuarto capítulo, corresponde al planteamiento y resolución de una propuesta artística que reúna las características de una pintura expandida, tomando en cuenta las estrategias y puntos favorables encontrados en la investigación.

1. CAPÍTULO I: ACOTACIONES AL TEMA DE ESTUDIO

Para entender los constantes cambios que se han generado en el arte de occidente³ y comprender cómo en un periodo tan pequeño de su historia se ha generado la mayor cantidad de transformaciones, algunas tan fugaces como extremas, siendo la pintura una de sus principales protagonistas. Para ello es necesario revisar algunos de los acontecimientos suscitados que favorecieron al desarrollo de dicha evolución y podamos comprender por qué se da el tipo

3 Las vanguardias, el posmodernismo y el arte contemporáneo, fueron corrientes o movimientos artísticos que en un periodo muy corto de tiempo transformaron los conceptos que en la actualidad concebimos como arte.



de producción que en la actualidad los artistas están desarrollando en nuestro país y en el mundo.

Para ello, vamos a recurrir a las teorías planteadas por Arthur Danto, en su ensayo *El fin del Arte* de 1984 y su libro *Después del fin del Arte* publicado en el año 2001; asimismo se revisarán algunos conceptos teóricos de Clement Greenberg refiriéndose al proceso histórico del arte, además citaremos apuntes y teorías de diferentes autores, críticos, artistas y entendidos de la materia, que reflexionan sobre la pintura y el fin del arte, consiguiendo así ampliar el espectro de razonamientos para comprender mejor las razones de las transformaciones que se han suscitado referentes al arte y sobre todo a la pintura en su campo expandido.

Al referirnos sobre la teoría expandida en el arte, trabajaremos algunos de los conceptos generados por Almudena Fernández Fariña, en su tesis doctoral titulada *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, quien a partir del ensayo, *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss, generó los mecanismos para identificar los ámbitos o modos de desplazamiento de la pintura hacia otras disciplinas.

1.1. MUERTE Y VIDA DE LA PINTURA

Al referirnos sobre el fin del arte, hay que entenderlo desde un sentido más filosófico como lo plantea Danto, él se refiere a que la muerte de la que se habla es la muerte de un discurso y ese discurso es el discurso tradicional del arte.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Danto en 1984 plantea su tesis *El fin del Arte* la cual determina acontecimientos históricos que de alguna manera modificaron y esclarecieron la situación de una nueva perspectiva histórica en el ámbito de las artes frente a lo que paralelamente proponía Clement Greenberg en el ámbito de la pintura; éste último sostenía que no había sucedido nada interesante en las últimas tres décadas y que nunca en su historia el arte había tenido un cambio tan lento.

Danto sostiene que el arte no se ha desplazado lentamente sino que ha desaparecido del mundo del arte el concepto mismo de historia en que se movió, lenta o rápidamente y que ahora estaríamos viviendo lo que yo he llamado una época *posthistórica*. (Danto, 2001)

Danto señala, que si bien ha existido una historia de las imágenes, es a partir del siglo XV donde inicia el llamado concepto del arte. Pone de ejemplo la obra de Giorgio Vasari, ya que él es quien escribe un relato sobre la vida de los artistas del renacimiento. Esta etapa se define como un periodo de carácter humanista y de representaciones miméticas y este modelo de representación se extiende hasta finales del siglo XIX.

Danto se refiere al manierismo como un período estilístico que comenzó en el primer tercio del siglo XVI. El manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, éste a su vez por el rococó, que también es seguido por el neoclasicismo, al que sucede el romanticismo. Estos implicaron cambios decisivos en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, desarrollados partir de una reacción contra sus antecesores y en respuesta a todo tipo de fuerzas extra artísticas en la historia y en la vida. (Danto, Después del fin del arte, 2001, p. 30)

El arte moderno, se caracteriza por no seguir este tipo patrones establecidos, ya que se aleja del romanticismo, considera que el modernismo



está marcado por el ascenso a un nivel de conciencia que se refleja en la pintura, donde actúan otros modos de representación o maneras de reflexionar desde la pintura.

Para Greenberg la entrada al modernismo comienza con las obras de Manet y Cézane donde detecta un primer giro en los modos de representación de la imagen, en cambio Danto señala a los artistas Van Gogh y Gauguin, como los iniciadores del periodo modernista. Si bien es importante tener en cuenta los referentes o precursores del modernismo, es más importante encontrar los puntos de convergencia que ejemplifiquen mejor estas transformaciones.

Debemos comprender que el relato vasariano, que se refería al desarrollo progresivo de la historia para conseguir representaciones del mundo cada vez más precisas, había concluido. Almudena Fernández, afirma que el relato vasariano daba paso al relato de la modernidad caracterizado en las primeras vanguardias⁴, por la diversidad y la ruptura de moldes pre-establecidos de profundidad e ilusión de exactitud, como se denota aún más en la modernidad tardía por el esencialismo y la pureza del relato de Greenberg. (Fernández Fariña, 2009)

Pero no es hasta finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, exactamente 1964, fecha en la cual Danto se enfrenta a la obra Brillo Box del artista Andy

⁴ Entre las primeras vanguardias tenemos al impresionismo, posimpresionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo y la abstracción.



Warhol y concibe la teoría de que a partir de ese momento cualquier cosa podía llegar a ser arte y con ello el fin de los relatos legitimadores de determinado tipo de obras. Se abre la posibilidad de buscar una definición del arte pero no de acuerdo a algún estilo particular como en el arte moderno, sino el enfoque se centra en encontrar una definición filosófica del arte.

Existe un momento en la historia donde la teoría sobre la muerte de la pintura se expone por primera vez; un 18 de agosto de 1839, en la Academia de Ciencias de París, se da a conocer la primera cámara fotográfica, llamada también Daguerrotipo. A partir de ese momento en particular, se generó un punto de quiebre en el campo de la ciencia y por consecuencia en el mundo de las artes visuales, ocasionando un síntoma que se vería reflejado años más tarde en el arte moderno.

Ese día en particular el pintor Paul Delaroche, al salir de dicha presentación afirma lo siguiente: “*A partir de hoy la pintura a muerto.*” (Debray, 1994) Y no era para menos el temor que pudo haber sentido Delaroche, ya que la rapidez con la que la cámara podía capturar una imagen y sobre todo la fidelidad y exactitud pondría en duda la necesidad o la eficacia del oficio del pintor. Para Danto, la interrogante que pudo suponer un giro diferente con relación a las posibilidades miméticas de representación que tenía dicho invento, radicaban en indagar sobre el registro que se perdía al carecer de pinceladas. (Danto, Después del Fin del Arte, 2001)

Probablemente, si Delaroche se planteaba dicho cuestionamiento, los mecanismos de aproximación hacia una obra pictórica en siglo XIX serían diferentes, ya que la importancia estética de señalar a la pincelada como una característica propia de la pintura habría generado un cambio significativo en el pensamiento de la época y se habría distanciado de la fotografía, pero desarrollar dicha postura, merecería un cambio drástico en referencia a las posibilidades del arte, dicho cambio se vería asimilado un siglo después.

El Daguerrotipo, como fue mostrado en aquella época está expuesto como la imagen 1 y actualmente se encuentra en exhibido en el museo de la Universidad MIT (Massachusetts Technological University). Tal caja negra, fue utilizada desde sus comienzos para retratar presidentes y eventos de guerra.



*Imagen 1. Cámara de Daguerrotipo
producida por la casa Susse Frères en 1839*

Gracias a la perspectiva crítica que nos da el tiempo, hemos entendido que este tipo de tecnologías permitieron que los artistas en diferentes épocas, desde el renacimiento hasta la actualidad reaccionaran a la par que la tecnología y que de alguna manera se apropiaran de dichos inventos a manera de instrumentos o recursos utilizándolos para su beneficio, ya sea como herramientas de producción, negándolas o distanciándose teórica y



estéticamente de ellas, como lo encontramos en la modernidad, también hay quienes a partir de la fotografía han llevado la noción de imitación al extremo (hiperrealismo)⁵. Además se puede considerar que la fotografía labró su propio camino con sus propias vicisitudes, al igual que sucedió con el cine, el video o la imagen digital, sin olvidar la llegada del internet y el alcance de las nuevas tecnologías en el siglo XXI aunado a su aporte para la creación de propuestas e investigaciones artísticas, para así llegar a lo que actualmente se denomina como nuevos medios.

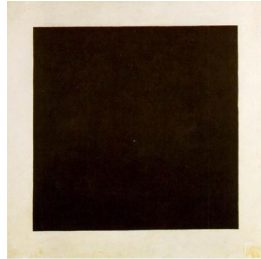
Sin embargo, con cada nuevo invento donde la imagen estuviese involucrada, se discutía la “pertinente existencia de la pintura” (Fernández, 2009, p. 3). La muerte de la pintura ha sido vaticinada en múltiples ocasiones por artistas y pensadores del arte.

Uno de estos ejemplos lo podemos encontrar en el año de 1913, con obras como “*Cuadrado negro sobre fondo blanco*” de Kazemir Malevich, para quien los colores blanco y negro en la obra simbolizaban el “punto cero” de la pintura, con ella se proponía liberar a la pintura de cualquier referencia objetiva. Para Malevich la pintura se libera de las convenciones heredadas hasta entonces en toda su historia y se vuelve autónoma. En 1917 con su obra “*Cuadrado blanco sobre fondo blanco*” culmina su serie de “Últimas Pinturas” bajo tal concepto. Es necesario mencionar que Malevich realiza su mayor riesgo en el intento de expresar una máxima de abstracción y minimalismo; el

⁵ El hiperrealismo: Conocido también como Superrealismo, Realismo Fotográfico y Fotorrealismo, es un movimiento pictórico surgido en la década de los '60, cuyas técnicas aspiran a una precisión casi fotográfica. (Portal del Arte, 2016)

maestro ruso incursionó en este estudio de la apertura de la geometría introducida en la abstracción por algunos años hasta volver al arte figurativo.

(Fernández, 2009, p. 4)



*Imagen 2. K. Malevich, Óleo con acrílico. 1913
Galería Tetriakov, San Petersburgo, Rusia.*

El 20 de agosto de 1921, Nikolai Tarabukin en su disertación titulada “*El último cuadro ha sido pintado*” hizo referencia a la obra realizada por Alexander Rodchenko, quien en la exposición colectiva $5 \times 5 = 25$ de los constructivistas, intentaba expresar la pureza analítica del material con un su tríptico. “*No se trata de una etapa más, sino del último paso, el paso final de un largo camino, la última palabra después de la cual la pintura deberá guardar silencio, el último cuadro ejecutado por un pintor*”. (Tarabukin, 1977). Sostiene además que la pintura “*ha llegado a su final*”, pensando en la tela de Rodchenko como una pintura de caballete y no un modelo de pintura mural. Se muestra la obra en la imagen número 3.



Imagen 3 Alexander Rodtchenko: Tríptico monocromo, 1921 Museo Pushkin, Moscú, Rusia



Walter Benjamin en 1936, en *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* afirma lo que Delaroche vaticinaba, que la fotografía había generado una crisis en el arte, refiriéndose a que la pintura podía desaparecer al haber perdido su aura⁶. (Benjamin, 1989).

“El pensamiento de Danto apuntaba a terminar de desarmar los restos del andamiaje teórico del modernismo, pensamiento que en Estados Unidos había tenido a Clement Greenberg como uno de sus principales teóricos. Greenberg fue el impulsor del predominio del expresionismo abstracto, encarnado en la figura de Jackson Pollock. Danto escribe que comprendió que la filosofía del arte debería tomar una nueva orientación cuando vio las cajas Brillo que Warhol mostró en Nueva York.” (Cruz, 2010)

Danto en su ensayo *El fin del arte*, se refiere al fin de todos los relatos legitimadores del mismo. Pero esta teoría, se reafirma después de quedar impresionado con las Cajas de Brillo⁷ de Andy Warhol, presentadas en la imagen 4 y expuestas en la Galería Stable de la calle 74 Este de Manhattan, en abril de 1964 (Danto, 2001) Es el momento cuando el crítico encuentra la necesidad de escribir y explicar el ¿Por qué estas cajas que eran idénticas a las de los supermercados, podían ser vistas como obras de arte y las de los supermercados no? Danto sostiene que la diferencia radica en el significado y no su apariencia estética como importancia, el arte se había convertido en algo estrictamente intelectual, o filosófico.

⁶ Benjamin define aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. Las técnicas de reproducción mecánica sustituyen la presencia única por un fenómeno de masas. El aura se pierde con la unicidad de la obra, la obra convertida en producto mediático pierde toda autoridad. Cf. *Ib.*, ver nota al pie no7, pág. 26 [paréntesis en el original].

⁷ Las Cajas de Brillo forman parte de una serie de esculturas que representan objetos típicos de tienda de barrio. (Andy Warhol Museum, PA, Estados Unidos)



Imagen 4: Cajas Brillo, escultura con objetos Funcionales. Andy Warhol Museum.

Danto sitúa un antes y un después con la modernidad. Como crítico de arte, muy cercano a Warhol y además como filósofo, el considera que para que el arte juegue un papel en una forma de vida, debe tener un conjunto de significados para el creador y pertenecer a otros implica que el artista logra transpolar la significancia de los objetos de manera efectiva. (Danto, 2001, p. 229) Danto se da cuenta que existía un ente específico que tenía una doble identidad ontológica, era una obra de arte y en otro lado era una caja de brillo.

Danto, acuñó el concepto *posthistórico* para nombrar el periodo posterior a las cajas Brillo. Evidentemente esto tampoco quiere decir que los artistas dejaran de producir, se refiere a que ya no era posible continuar con el mismo desarrollo narrativo que se había utilizado hasta ese momento. Aquello sugiere una libertad para el artista; gracias a esa libertad, aparece a finales de la

década de los 70, el *apropiaciónismo*, en los que artistas como Mike Bidlo o Sherrie Levine se permitieron reproducir obras, o de utilizar estilos del pasado, argumentando que la diferencia era el sentido (significado) al que se refería cada obra. Para citar un ejemplo tenemos la obra de Bidlo, quien reproduce pinturas de artistas de las vanguardias y pos vanguardias históricas y hace evidente que son copias exactas en su serie *Not Picasso*. Reproduce pinturas de Picasso fechadas entre 1906 y 1942, como vemos en la imagen 5.



Imagen 5. Not Picasso, 1987. (La Danza 1925) óleo sobre lienzo, 215 cm x 142 cm.

El juicio estético a partir del arte contemporáneo va a exigir conocimientos que dependen de la inexistencia de la apariencia. Esto no quiere decir que se ha descartado lo físico en una obra de arte, pero lo que predomina en este es esencialmente la idea, este fenómeno se puede actualmente en muchos de los certámenes artísticos, bienales, exposiciones de arte contemporáneo en museos o galerías especializadas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La teoría de Danto plantea que la parte física de la obra, lo tangible, el acabado no es lo importante, seguramente lo habría sido en la antigüedad, por ejemplo en el siglo XVII, donde los mecenas o entendidos de la época, adquirirían obras o realizaban encargos a los artistas y según su ejecución se podía definir si una obra era buena o mala. Ahora el contenido de una obra de arte es más filosófico, por lo tanto lo que el observador de la obra de arte debe mirar no es solamente la obra sino su recepción o el contenido simbólico que ella emita o que el espectador codifique.

Esto amerita que deben existir múltiples factores más allá de lo estético para valorar una obra o propuesta artística. Por lo que en la actualidad no es sencillo apreciar o comprender una propuesta artística, por ello podemos encontrar obras de arte acompañadas de algún sustento teórico o necesitan alguna explicación, sea escrita o por algún guía de museo o galería.

La obra de arte, se convierte en un juego lingüístico que se lleva a cabo fuera de la tradición artística y cada vez se acerca a la filosofía. Ni siquiera los artistas más conceptuales negaron la existencia de un “algo” físico en la parte formal de sus propuestas, ya que si hubiese existido aquello estaríamos en el mundo de la filosofía. Pero, como el mismo Arthur Danto consideraba, existen críticas de arte a nivel histórico y a nivel filosófico, enfocándose estas últimas en la idea, el significado y la significancia de las obras y el artista.

Baudrillard afirma que una obra de arte se define siempre por dos criterios esenciales: el significado y la materialización, a los que debe añadirse un



tercero, que es la interpretación que cada espectador le aporta. (Baudrillard, J., 1994)

No se pretende generalizar o encontrar una respuesta única en los conceptos o teoría generadas por Danto, sencillamente esta investigación se ha valido de ellas (y de otros autores) para establecer unas directrices que permitan acercarnos a la comprensión del arte actual. Ya que somos conscientes que no todo los teóricos del arte comparten las mismas nociones. Por ejemplo, para el crítico y poeta norteamericano Donald Kuspit, por ejemplo, quien escribió una edición de *El fin del arte* (2004), en la cual considera que vivimos en una época superficial y pasiva, resultado de la disolución del arte en la vida y, por tanto, en la alienación, el espectáculo y el mercado. (Carreño, 2010) en esta obra, Kuspit analiza tanto el arte moderno como el contemporáneo, desde una mirada mas critica y sostiene que el arte a llegado a su termino, por que ha perdido su carga estética.

1.2.LO EXPANDIDO EN EL ARTE

Es fundamental comprender el término denominado *campo expandido* y cómo este término es aplicado a la pintura contemporánea. Para ello trabajaremos algunos de los conceptos formulados por Almudena Fernández Fariña quien a partir del ensayo de Rosalind Krauss, genera los mecanismos para evidenciar la evolución y pertinencia de la pintura expandida en el mundo del arte.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El campo expandido es el término con el que Rosalind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido* de 1979, utiliza para referirse al modelo de escultura que los artistas desde la década de los 60 estaban proponiendo y que se salía de los cánones tradicionalmente establecidos.

En dicho ensayo, Krauss propone redefinir la categoría de escultura y sostiene que es necesario romper con el modelo historicista arraigado en la crítica de la modernidad. Almudena Fernández considera que en el historicismo todo lo nuevo es una evolución, una continuidad progresiva del pasado; para el historicismo debe existir una relación entre el antes y el después. Este modelo no permite brechas ni rupturas. (Fernández, 2009, p. 11) Esto supone un relato lineal, donde los sucesos se justifican por los acontecimientos del pasado, por decirlo de otro modo existe una causa y un efecto. A primera vista este modelo historicista de causa y efecto puede parecer un tanto lógico y difícil de debatir, esto se debe a que el historiador/crítico parte de un bagaje heredado de su propia cultura, así al enfrentarse a algún cambio o ruptura, se aferra a obras o sucesos del pasado para poder explicar el presente.

Este modelo de análisis de la representación, tiende a pecar de ciertas falencias en su interpretación, al momento de forzar demasiado una teoría, con el fin de encajar y conectar con los posibles linajes o parentescos que se pueden encontrar en el pasado. Cuando aparece una nueva manifestación estética, la crítica intenta encontrar precedentes o posibles conexiones en la historia del arte. Fernández Fariña pone como ejemplo lo que sucedió con el minimalismo afirmando que: *“al minimalismo rápidamente se le encontró un*



padre, el constructivismo, (...) La paternidad despojaba al constructivismo de sus implicaciones sociales.” (Fernández, 2009, pp. 7-8) y solo se interpretaba por su apariencia estética y formal.

Krauss señala que la crítica norteamericana de posguerra, mediante la necesidad de sostener y perennizar una narrativa de nivel histórico, ha manipulado los contenidos referentes a las propuestas generadas por los artistas para categorizarlas en el campo de la escultura, *“Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad.”* (Krauss, 2002, p. 59).

Gracias a dicha afirmación, se puede decir que cualquier propuesta pueda ser incluida en este tipo de categorías. Krauss al referirse sobre un grupo de obras, las describe como *“estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos o grandes fotografías documentando excursiones campestres.”* (Krauss, 2002, p. 59) lo que en la actualidad podemos identificar como *instalaciones o performance de Krauss* plantea lo siguiente:

“Sin embargo, me permito decir que sabemos muy bien que es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado y uso de ese lugar. (...) Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional” (Krauss, 2002, p. 63)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Los monumentos concebidos por Rodin, *La puerta del infierno*, que se encuentra en la puerta de un museo de artes decorativas y Balzac que se encuentra ubicada en París, Krauss advierte que ninguno de ellos existen en los lugares para los que fueron concebidos, Krauss delimita estas esculturas como iniciadoras del periodo modernista y las sitúa en lo que ella define como *condición negativa*.

Fernández Fariña, explica que, la condición negativa supone que el monumento puede emplazarse en cualquier sitio, no se proyecta para un lugar concreto, se hace transportable.

La peana, el elemento mediador entre el emplazamiento y el signo representacional, se vuelve innecesaria. El monumento nómada pierde su funcionalidad y su significado, se abstrae del lugar, se vuelve autorreferencial. La escultura modernista se hace autónoma, no señala un acontecimiento específico, comienza a hablar de sus propios materiales, de su proceso de construcción.” (Fernández, 2009, p. 14)

Un caso particular que Krauss define como esencialmente transportable es *La columna sin fin* de Brancusi, dicha escultura pierde la base, o viéndolo de otro modo la escultura es toda la base. De esta manera se proyecta un nuevo terreno para explorar en el ámbito de la escultura. La escultura se empieza a definir por aquello que no es, se entiende como escultura: “lo que está frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje” (Krauss, 2002, p. 65)

Este modelo de negación, supone una condición inversa, convirtiéndose en pura negatividad, Krauss define este modelo de la siguiente manera, se presenta en el siguiente gráfico 1.

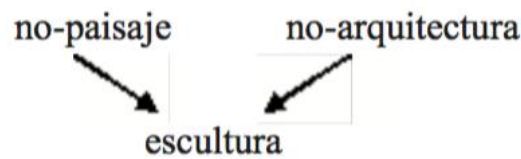


Gráfico 1 Krauss, Definición escultura

Mediante este gráfico, Krauss interpreta esta negatividad, definiéndolo de la siguiente manera: no-paisaje = arquitectura y no-arquitectura = paisaje.

A partir de esta lógica, cuando en la modernidad la escultura entra en el espacio definido como condición negativa, su definición se vuelve un tanto compleja de tal manera que solamente se puede definir con la relación de oposición y contradicción. (Fernández, 2009, p. 20)

El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura. Krauss señala que entre los años de 1968 y 1970 el sentido de campo expandido fue intuitivo y desarrollado por varios artistas casi simultáneamente. Formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas. Por citar un ejemplo, la obra de Robert Smithson: *Spiral Jetty* de 1970 ejemplifica a la perfección la relación paisaje o no-paisaje, planteada por Krauss. Para definir este tipo de propuestas se empieza a utilizar el término *site-specific*.⁸ Artistas como, Richard Serra o Christo y Jean Claude, generaron propuestas que ilustran estos modelos de negación planteados por Krauss.

⁸ El término *site-specific* se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado. (Kolodynski, 1970)



Si las esculturas de Rodin fueron consideradas como el inicio del periodo modernista, las propuestas de finales de los sesenta, suponen la ruptura con este periodo. La teoría del campo expandido de Krauss, está enfocada mayormente en la escultura y son muy pocas líneas de análisis que le dedica al campo de la pintura. *“El espacio modernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar a una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único/reproductibilidad.”* (Krauss, 2002, p. 73)

Krauss no expande su investigación con respecto al campo de la pintura, argumentando como únicas maneras de entender la posible expansión desde las nociones de obra única y la reproductibilidad de la imagen. Seguramente a finales del siglo XX se podía vaticinar que la imagen digital como fenómeno visual, podría encargarse de representar dicha expansión. Sabemos que dicha hipótesis no es suficiente para llenar los vacíos que en torno a la definición de la pintura expandida sean aclarados.

El enfoque del presente estudio está centrado en el ámbito de la pintura, por lo que no se ha considerado necesario profundizar en los artistas y ejemplos que Krauss u otros autores proponen referentes al campo expandido de la escultura. Es oportuno rescatar el modelo de la lógica inversa explicado por Krauss, traducirlo o acoplarlo al ámbito de la pintura, de tal modo que encontremos las directrices para poder comprender de mejor manera las propuestas que hondon en el campo de la pintura expandida.



2. CAPÍTULO II: LA PINTURA EXPANDIDA

A manera de resumen para comprender y unificar de mejor manera los conceptos involucrados en esta investigación tenemos posicionamientos como los de Clement Greenberg, quien fue el mayor exponente de la crítica moderna. Este señala que la pintura se identificó con el vehículo material, la tela, la superficie plana; la forma. De esta manera limitaba su campo de acción, campo que para algunos artistas permitió explorar la mayor cantidad de posibilidades.

Con la pregunta que plantea Danto, ¿Qué es esto que tengo y que ninguna clase de arte tiene? (Danto, Después del Fin del Arte, 2001, p. 36) Define la manera con la que deben ser tratadas las propuestas artísticas que rompen con la modernidad.

“La teoría del campo expandido subvierte esas reglas que definen cada disciplina y acotan su área de competencia, justifica la necesidad de los artistas de moverse libremente, de utilizar y explorar diferentes medios, resituar su postura en función de las necesidades cada proyecto.” (Fernández, 2009, p. 37)

2.1. BINOMIOS

Para el presente apartado, se ha utilizado como apoyo la investigación que la Doctora Almudena Fernández Fariña realizó en su tesis doctoral *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Mediante un análisis del ensayo *La escultura en el campo expandido de Krauss*, la doctora plantea una lógica simple pero contundente que permite clasificar las diferentes maneras de entender a las propuestas que transitan en el campo expandido, pero que por sus particularidades encajan plenamente en el ámbito de la pintura expandida.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fernández Fariña, utilizando la misma lógica inversa empleada por Krauss, detecta cuatro grandes áreas en las que la pintura se desplaza expandiéndose hacia otras disciplinas, a estas áreas las denomina binomios y son los siguientes: medio / no medio, bidimensional / no bidimensional, marco / no marco, esteticidad / no esteticidad. (Fernández, 2009, pp. 60-61)

A partir de esta deconstrucción de las posibilidades referenciales de la pintura, se ha optado por definir de un modo más simple la interpretación de estos binomios, adaptándolos a la pertinencia de esta investigación. Por lo tanto se ha pensado en las diferentes implicaciones que presentan cada uno de estos binomios.

- El binomio, medio / no medio, aborda el apartado ligado al material y la cromática, a partir de la idea de color o ausencia del mismo
- El binomio marco / no marco, comprende los límites en que la pintura ha sido históricamente encasillada, haciendo referencia al contexto, pensado como espacio físico, o espacio contenedor.
- El binomio, bidimensionalidad / no bidimensionalidad, dialoga con las propiedades volumétricas en la cual la pintura fue durante siglos restringida a tan solo dos dimensiones, analiza su relación con la instalación y la escultura.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- El binomio estaticidad / no estaticidad toma su relación con las nuevas tecnologías y la imagen en movimiento.

A partir de estas directrices, hemos identificado artistas cuyas propuestas transitan en alguno de estos binomios, los cuales organizaremos en grandes grupos según el campo o ámbito en el que se desplazan dichas propuestas.

Cabe mencionar que existirán artistas cuyas obras pueden ser representadas en varios de estos grupos, pero se pondrá énfasis en las características que predominan en dichas propuestas. Si bien la subjetividad puede tener un papel fundamental en la elección de los artistas o de sus obras, se intentará ser lo más objetivo posible, enfatizando los factores o propiedades formales de la obra que más se adapte al binomio seleccionado.

Las obras o artistas que citaremos en estos capítulos son tan solo una pequeña muestra de una vasta gama de propuestas que se encuentran alrededor del mundo.

Por lo que se pretende identificar la mayor cantidad de referentes diversos cuyas obras nos permitan visibilizar y comparar las diferentes técnicas o modos de representación, con el fin de consolidar las bases o argumentos que nos ayuden a discernir y comprender las propuestas seleccionadas en los diferentes certámenes del Salón de Julio en el presente siglo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por último, se considera pertinente aclarar que las diferentes propuestas expuestas en esta investigación, son seleccionadas y analizadas por su carácter formal, en muchas de estas obras se han omitido tanto el significado o el contenido simbólico que puedan contener dichas obras, debido a que no contribuyen con el objetivo de la presente investigación.

2.2.REFERENTES

2.2.1. *EL MEDIO PICTÓRICO*

Una de las características con las que nos encontramos al definir o conceptualizar el término de pintura, es indudablemente la convención con la que se suele identificar rápidamente a la pintura, el substrato o material, la materia compuesta por pigmentos, aglutinantes y disolventes, o lo que se aplica sobre un soporte.

Una de las manifestaciones artísticas que ha revolucionado la *representación* pictórica y por ende sus convenciones, es el cubismo sintético, quien a través del collage concebía una nueva forma de representación, introduciendo elementos externos adheridos en sus cuadros.

En las primeras décadas del siglo XX, Picasso y Braque utilizaron elementos como arena y otras sustancias no convencionales aplicados a la pintura, creando composiciones mediante el uso de papeles, cartones, fragmentos de cajetillas de cigarros, periódicos entre otros. Dichas composiciones significaron para la época un avance muy importante para la representación visual, vista sobre todo desde el campo pictórico.



Greenberg señala que lo que se entendía como *representación* hasta esa época, cambia sustancialmente, ya que anteriormente la intención de los artistas era representar las formas y figuras de los elementos que formaban parte de la composición mediante artificios o habilidades del artista utilizando solamente pinceles y pigmentos, emulando elementos cuyas composiciones podrían engañar al ojo, en cambio el collage, se apropia de estos elementos utilizándolos directamente, añadiéndolos sobre el cuadro o la superficie elegida. Para Greenberg esta decisión surgió de la necesidad de un acercamiento a la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. (Greenberg, 1979, pp. 69-80)

Es importante señalar que el cubismo analítico, a finales de 1909, planteó la necesidad de reproducir objetos tridimensionales, en un plano bidimensional del soporte, en este punto podría parecer que mantiene las mismas características que el periodo anterior, ya que la representación de profundidad (la idea) fue una de las características que predominaban en los modelos de representación de la imagen desde el siglo XV, pero su diferencia radica en que el cubismo analítico pretendía abarcar varios lados de una misma superficie al mismo tiempo y en una misma imagen, sin recurrir a los artificios que la perspectiva podía resolver. El objetivo era representar en un mismo plano diferentes puntos de vista de la realidad.

En cambio para 1912, el Cubismo Sintético propuso insertar en la propia tela los elementos que el cubismo analítico pretendía emular. El cubismo en su primera fase, rompió con la tradición pictórica, vigente desde el renacimiento,



se realizó la representación de la profundidad con el descubrimiento de la perspectiva, que entrara en crisis a finales del siglo XIX, ya en su fase sintética, transgrede las convenciones ligadas a la práctica pictórica. Podemos señalar al collage cubista como el umbral a la teoría posmoderna del campo expandido de la pintura, debido al rompimiento y la hibridación de elementos utilizados para la creación de sus propuestas.

En la actualidad el recurso del collage adquiere nuevos significados como propuesta artística, ha superado el paso del tiempo siendo considerado una forma de expresión contemporánea muy utilizada por artistas, ilustradores y diseñadores. Esto se debe también a la migración de la imagen hacia el campo digital, permitiendo de esta manera una mayor posibilidad para difundir a través de plataformas digitales como redes sociales o páginas especializadas. Siendo este, otro ejemplo de alteración del medio pictórico, pensado como recurso artístico proveniente de la representación pictórica.

Una de las múltiples propuestas que podemos encontrar alrededor del mundo es el de la artista griega, Eugenia Loli, realiza composiciones digitales a manera de collage, valiéndose de fotografías escaneadas de revistas de época y publicaciones científicas, para crear extrañas narraciones visuales que toman prestados aspectos del pop art, el dadaísmo o el surrealismo tradicional, también incursiona en mundo de la animación, haciendo que sus collages



cobren vida, en la actualidad la artista cuenta con diferentes plataformas digitales⁹ para mostrar y vender sus obras.

El collage digital comparte ciertas características de los collages tradicionales, como los realizados por Picasso, Braque, o el mismo Richard Hamilton, ya que dichas propuestas están compuestas por múltiples capas de imágenes superpuestas una tras otra, aunque en el mundo digital carecen de textura o profundidad táctil, característica propia de este campo, cabe mencionar que este tipo de recursos son mayormente utilizados en el ámbito editorial o de la ilustración. Podemos apreciar que la expansión de la pintura no solamente se apropia o utiliza diferentes ámbitos o medios artísticos, también comparte similitudes con otras plataformas mayormente ligadas a la creatividad o la creación visual.

Un tipo de obra, donde la pintura y la escultura se fusionan, es la propuesta que desarrolla el artista alemán Kurt Schwitters, conocida como *Pinturas Merz*. En las pinturas de Schwitters se mantenía un criterio de composición pictórica, a través de las texturas de los diferentes materiales utilizados, donde el estudio de la cromática era fundamental.

El proyecto Merz nació en una época confusa, coincidió con el final de la primera guerra mundial. Ante una Alemania destrozada, para Schwitters, lo que correspondía era crear algo nuevo con aquellos residuos, utilizar como material para su obra lo viejo, lo dado. Schwitters introducía en sus cuadros todo tipo de materiales que encontraba en la calle, trozos de madera, botones, piedras, clavos, plumas, billetes, etc., utilizaba los desechos del mismo modo que podía utilizar los colores de la paleta. (Fernández, 2009, p. 83)

⁹ La artista Eugenia Loli, exhibe, vende y promociona sus trabajos en diferentes espacios en la red, como por ejemplo: <http://cargocollective.com/eugenialoli/> o también <https://www.redbubble.com/es/people/eugenialoli>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Al término Merz, se lo puede definir en pocas palabras como ensamble. Uno de los artistas que llevaba a otro nivel este tipo de lenguajes es el artista Robert Rauschenberg, quien a mediados del siglo XX, toma distancia de la pinturas Merz, renunciando a cierta armónica compositiva que caracterizaba a dicha pintura, utilizando no solo fragmentos de papel o madera, sino que también hace uso de objetos encontrados, Rauschenberg decía: “*si se podía pintar con fragmentos de papel, metal o madera, ¿por qué no utilizar una cama o una cabra disecada?*” (Fernández, 2009, p. 86)

A este tipo de propuestas generadas por Rauschenberg se le denominó *Rauschenberg Combine Painting (Pintura Combinada de Rauschenberg)*. Un ejemplo de este tipo de obra sería la obra *Conmbine Painting, Bed*, de 1955, donde el artista utilizó una cama real, para convertirla en cuadro y a su vez un modo de expresión que permitió que la pintura se expandiera aún más, utilizando medios y elementos hasta ese entonces provenientes del campo de la escultura y de las industrias.

La materia, la carga pictórica recargada con múltiples sustratos, texturas generadas por materiales diversos y la inclusión de elementos u objetos encontrados, seguramente exigieron o demandaron para los artistas una carga mayor de significados en sus propuestas, ya que cada elemento añadido a la superficie de sus obras supondría una codificación simbólica similar a lo que acontecía con la iconografía de sus antecesores. Pero también se puede dar el caso, de que dichos elementos se convirtieran simplemente en objetos o materiales compositivos que cumplen con una función visual, mas no un



elemento debelador de significados o alguna carga de contenido emocional.

Seguramente se puede atribuir en cierto grado la importancia del azar o la intuición que pueden ser también generadores de este tipo de contenidos.

La instalación artística, es en cierto modo sucesora del ensamble, aunque seguramente se podría señalar a la escultura como un campo que tiene un mayor derecho de contener dicho apartado ya que se encuentra más sujeto a sus propiedades formales, pero como podremos observar en las propuestas de otros artistas, este límite o manera de definir a la instalación se expande y se fusiona con la pintura, siento un término completamente válido para el campo pictórico.

2.2.2. LA LUZ PICTORICA

En la antigüedad, el uso o mezcla de pigmentos con el agua o algún aglutinante, fue el único recurso empleado, para representar los volúmenes, la intensidad o brillo de las imágenes, la representación de la luz natural o artificial, se podía expresar gracias a los artíficos o contrastes empleados por el pintor, o la preservación de los blancos del papel como es el caso de la acuarela.

En la segunda mitad del siglo XX, los artistas utilizan el recurso de la luz eléctrica como medio para bañar las superficiales con los colores o tonalidades que se irradian o proyectan a través de elementos tecnológicos.

El artista Dan Flavin, representante del minimalismo, es uno de los referentes inmediatos a este tipo de prácticas, a mediados del siglo XX, utilizó la luz como



recurso plástico para elaborar sus obras. Su propuesta consistía en irradiar luz de diferentes colores por la superficie y sus alrededores, generando un ambiente de extrañamiento mediante composiciones donde el espectador y la obra se fusionaban en el entorno.

Flavin, no utilizaba el pigmento que sale del tubo de pintura, sino que lo hacía con la ayuda de tubos de luz fluorescentes de diferentes colores, realizaba composiciones que permiten que la luz se disuelva y se expanda en diferentes direcciones, rompiendo nuevamente con las convenciones otorgadas históricamente a la pintura.

Este tipo de propuestas han sido emuladas en diferentes ámbitos y momentos de la historia. Existen artistas en la actualidad que llevan sus prácticas a otro nivel; sus obras hacen sin duda alguna referencia directa a Flavin. Un ejemplo local de ello es la obra del artista ecuatoriano Oscar Santillán en su trabajo *Failed Dawn*, realizada en el 2008, la cual consiste en una instalación escultórica realizada con tubos de luz fluorescente. Es importante mencionar que Santillán es uno de los artistas que en múltiples ocasiones ha sido favorecido en el certamen del Salón de Julio, sus obras han sido criticadas en múltiples ocasiones por romper con los estándares tradicionales de la pintura en el país. En dicha instalación, el artista coloca mas de cincuenta tubos de luz fluorescente a manera de cascada que sale desde la pared de la galería. En la imagen 5 se puede apreciar la instalación del artista.



Imagen 5. Failed dawn. Escultura de 118 luces fluorescentes. 300x170x155cm. 2008

El empleo de la iluminación natural o artificial toma diferentes giros a lo largo del tiempo y esto se ve plasmado en la obra del artista neoyorquina Erin O'Keefe, quien mediante el recurso de la fotografía, crea composiciones geométricas generadas a través de maquetas ficticias teñidas de luz y color, generando atmósferas únicas. Otro recurso empleado por O'Keefe son el uso de elementos geométricos realizados con materiales traslucidos como vidrios o acrílicos transparentes de colores que reflejan y proyectan la luz natural o artificial a través de ellos, expandiendo el color que proyectan sobre las superficies, haciendo una reflexión sobre la manera en que las propiedades lumínicas modifican el espacio mediante los límites de las formas y la prolongación de la luz.

En este punto, nos hemos encontrado con elementos que rompen completamente con la tradición pictórica, no precisamente por el uso de la luz natural o artificial para “pintar” de color diferentes superficies, también estamos frente a propuestas como la de O'Keefe, quien plantea mecanismos expositivos que pertenecen a otros ámbitos como la fotografía o la arquitectura. Este tipo de experiencias, tienen relación directa con el binomio Marco / No marco.

Concibiendo a la luz como un medio de color, definir sus límites para contenerla en un marco como en la tradición pictórica no es nada sencillo. La obra de James Turrell, quien a finales de la década de los sesenta, utilizó proyecciones de luz artificial para crear formas geométricas luminosas que parecían suspendidas en espacios oscuros; lleva esta experiencia a otro nivel, rompiendo completamente con los límites entendidos del espacio. Obras como *Rondo* de 1968, mediante el recurso de paredes falsas, emite luz por detrás de ellas y crea la sensación de un marco de luz.

Las pinturas de luz de Turrell se revelan gradualmente, no se pueden contemplar a golpe de vista como un cuadro pintado, exigen un tiempo de contemplación. La imagen va cambiando a medida que los ojos se adaptan y reaccionan a la luz, la experiencia visual es dinámica, similar a la de entrar en el cine cuando la sala ya está a oscuras, sólo la visión paciente durante un tiempo permite revelar algo, sin este compromiso de mirar detenidamente las obras de Turrell no son nada más que salas vacías y oscuras. (Fernández, 2009, p. 91)

Uno de los artistas que trabaja con propuestas multidisciplinares que transitan, particularmente en el campo expandido es Olafur Eliasson, quien con sus enormes instalaciones, hacen que el visitante se sienta complacido y a la vez minúsculo. Tal como se aprecia en la imagen 6, *The Weather Project*, es



Imagen 6. *The Weather Project*, 2003. Tate Modern, Londres



UNIVERSIDAD DE CUENCA

una instalación que sumerge al espectador en un ambiente único, mediante el uso de luces, espejos y vapor, el artista genera una atmosfera cálida, a manera de atardecer emulando un sol gigante. Dicha instalación se llevó a cabo en la sala de turbinas de la galería Tate Modern de Londres que consta de 3400 m² de espacio de exhibición. Esta propuesta no dialoga solo con la pintura, su relación con la naturaleza es lo que permite que tanto la escultura, la instalación y la arquitectura se fundan en un solo cuerpo, la obra de Olafur Eliasson es la expresión de color en todos los ámbitos, sus propuestas se extienden en el campo de la arquitectura, el video, sin mencionar el sinnúmero de instalaciones y obras escultóricas producidas a su haber.

El recurso del color mediante la luz; sea artificial o natural, permiten que el campo expandido de la pintura se nutra de múltiples ejemplos que transitan en o limitan en diferentes campos de las artes, la arquitectura o las ciencias, generando propuestas que hace pocos años atrás eran impensables.

Pero si de pintar con luz se trata, el ámbito de la fotografía es quien se apropia de este discurso visual y con justo derecho, ya que gracias a los estudios de la luz y de la óptica, fue como apareció este aparato que modificó el rumbo de la historia en las artes visuales.

Pintar con luz, es en una técnica fotográfica que consiste en la captura de la luz utilizando una cámara fotográfica en un entorno oscuro durante un tiempo prolongado, en ese lapso, el artista realiza líneas o figuras durante el tiempo de



exposición con cualquier dispositivo que emita luz, puede ser este una vela encendida, una linterna, o un celular.

Aunque parezca una técnica muy novedosa, debemos remontarnos a 1914 para encontrar sus orígenes. El estadounidense Frank Gilbreth está considerado como el primer autor en emplear este peculiar modo de realizar instantáneas. Concretamente, el creador dejó el obturador de su cámara abierto durante mucho tiempo para así registrar y posteriormente estudiar, las labores que desempeñaban los trabajadores de su fábrica. (Luna, 2015)

El artista Janne Parviainen, ejecuta con maestría el arte de pintar con luz, en su serie *Light Topography* realiza dibujos o trazos en habitaciones para crear generar la idea de mapas topográficos del entorno intervenido con la ayuda de una linterna LED, junto con una cámara en una velocidad de obturación lenta, puede pasar hasta una media hora trazando una imagen alrededor de su casa en Vantaa, Finlandia. (Cultura Inquieta, 2014)

Dentro de la investigación nos encontraremos con el recurso fotográfico explotado desde diferentes ámbitos, ya sean estos mediante intervenciones, propuestas escultóricas o incluso emulando a la pintura mediante el recurso único de la fotografía. Dichas propuestas las veremos en el apartado correspondiente al recurso de la fotografía como medio de expresión pictórica.

2.2.3. EL HILO PICTÓRICO

La historia se ha encargado de encasillar las obras relacionadas con el hilo (tejidos) como una labor netamente femenina, en la década de los ochenta, una generación de feministas intentaron rescatar esta tradición con la intención de elevar este tipo de oficio devaluados, pero como señala Hall Foster, este tipo de manifestaciones feministas fueron ignoradas o poco valoradas frente a la críticas modernista o posmodernidad. (Owens, 1995)



Rose Marie Trockel realiza las *knitted pictures*, con la intención de perturbar las normas de la pintura tradicional, pensamiento pluralizado por gran parte de los artistas contemporáneos del siglo XXI. Los cuadros de Trockel están realizados con lana, utilizando tecnología computarizada para efectuar dichos bordados, tensada sobre un bastidor y colgada en la pared para dialogar con ciertas convenciones pictóricas, la mano del artista no necesariamente se encuentra visible en su trabajo, por lo menos no como la conocemos tradicionalmente.

El trabajo de Trockel alude a la condición de género, su análisis y reflexión, giran en torno a la condición de la mujer encasillada a las labores artesanales y domésticas. Esta condición se ve transgredida por intermedio de la máquina, sobre quien recae el acabado final de la obra, esta artificialidad impuesta genera incertidumbre transgrediendo el aura que la obra del arte requiere, Existen una variedad de artistas que han utilizado el hilo o el tejido como elemento fundamental en el contenido formal y simbólico de sus obras, demostrando así que este medio no es único para las mujeres.

Almudena Fernández, señala que existen muchos artistas del género masculino, que han utilizado y utilizan el tejido y el bordado dentro de su obra. Entre algunos de los artistas que nos presenta se encuentran Alghiero Boett, quien en el año de 1971 en Afganistán, encarga los artesanos y artesanas locales que realicen sus obras, Boetti les encarga bordar fechas, textos y mapas sobre telas que luego presenta como pinturas montadas en bastidor.



En los mapas los territorios están sustituidos por las banderas correspondientes. La obra de Boetti plantea la problemática de la diferencia entre culturas, las fronteras y el concepto de autoría, pero no se inscribe en el marco crítico del feminismo. (Fernández, 2009, p. 93)

El recurso del tejido, así como el uso del hilo como medio para representar o remplazar a la pintura, ha sido utilizado empleado en múltiples ocasiones por diferentes artistas, la hibridación de lenguajes y los límites que emulan las propiedades formales referentes a la pintura, son lo que han permitido que este tipo de prácticas se expanda, la línea que puede variar de grosos, así como la variedad de colores y tonalidades que se pueden conseguir sobre este tipo de fibras, permiten que sentido de emular una pintura sea fácilmente aceptada.

El artista mexicano Gabriel Dawe, transita por la delgada línea entre el diseño y el arte, su obra realizada con hilos de colores, posicionándolos de tal manera que explora diversas perspectivas y profundidades. Sus instalaciones de gran formato permiten que el visitante las recorra, como si de un laberinto de hilos y colores se tratara. La intensidad cromática es representativa de su cultura mexicana.

Otro referente mexicano que utiliza la lana como material pictórico es el artista Adrián Esparza, quien combina el folklore de su país y las figuras geométricas. Su obra se caracteriza por tener una manta poncho deshilachado, de la que sale uno de los hilos que se conecta con el resto de la composición, formando elaborados diseños geométricos, ubicados normalmente en el muro. La obra de Esparza, toma parte de su composición formal del arte mínimo y a su vez sus grandes instalaciones tienen una referencia directa de la

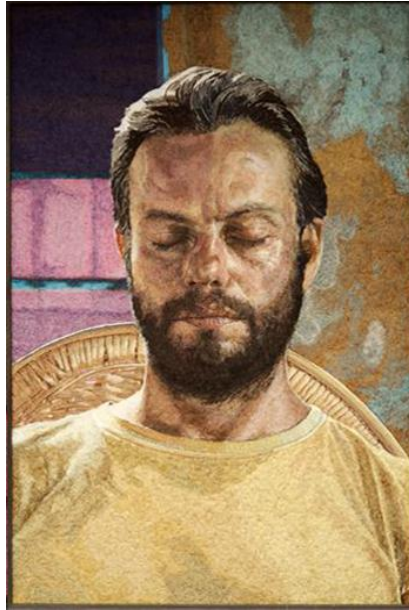


abstracción geométrica. Otra de sus influencias son los planos arquitectónicos, sus espacios vacíos y limpios.

Sus diseños frecuentemente aluden a la frontera entre Estados Unidos y México y además proporcionan calidez y dan un significado distinto a elementos visuales cotidianos como los píxeles digitales, con referencias que van desde el minimalismo en la reducción a sus elementos esenciales y su insistencia en la geometría hasta la tradición paisajística del arte occidental, evidente en la brillantez de los hilos que utiliza en sus irregulares propuestas formales que parecieran extenderse a lo largo de un horizonte imaginario. (DESIGN, 2016)

El colectivo Mondongo, integrado por Juliana Laffitte y Manuel Mendanha, *una pareja de artistas que trabajan juntos desde 1999, utilizan en sus obras materiales poco convencionales*, son un referente necesario cuando nos referimos a la relación del medio, o el material como dispositivo para representar o emular lo que convencionalmente se conoce como pintura.

La obra *Retrato Sebastián* (Imagen 7), de la serie *Retratos Íntimos* es un ejemplo de ello, el método utilizado mediante la superposición de sucesiva de capas, tonalidades y texturas empleadas únicamente con hilos de diferentes colores y grosores entrelazados entre sí, grafican perfectamente esa dualidad o necesidad de conseguir por un lado le acercamiento visual a la tradición pictórica, mientras que por otro se aleja formalmente de ella. Aunque la relación hilo y lienzo están muy ligadas desde el abandono del retablo y el uso de la tela como soporte pictórico, el nivel de detalle que se puede apreciar en este y otros trabajos realizados por este colectivo es insuperable y obedece a un gran dominio técnico de la pintura tradicional.



*Imagen 7. Mondongo, Retrato Sebastián.
Hilo sobre madera, 2014-2015*

2.2.4. LA FOTOGRAFÍA Y LA PINTURA

Desde que Paul Delaroche, en 1839, anuncia la muerte de la pintura, se podía vaticinar un divorcio entre estas disciplinas, pero a pesar de que la pintura intentaba alejarse de la fotografía, dicho distanciamiento nunca se dio por completo, y con el pasar del tiempo nunca perdieron su vinculación, valiéndose uno del otro, aunque si reafirmaron sus diferencias expresivas y formales, experimentando cada una en su campo de acción.

A partir de que Kodak¹⁰ lanzara su primera cámara fotográfica casera en 1888, se genera un malestar alrededor del círculo de fotógrafos, esto repercute en el ámbito de la fotografía, debido a que muchos artistas en su momento

¹⁰ En septiembre de 1888, Eastman registró la marca Kodak con el número de patente 388,850 en Estados Unidos; una cámara hand held box cargada con un rollo fotográfico de cien. Eran tomas en sucesión, a precio de 25 dólares, alto para la época y que pocos podían pagar. La toma de fotografías se reducía a tres movimientos: sacar el cordón, girar la llave y apretar el botón, pasos que terminaban con las largas sesiones de estudio donde el retratado esperaba para obtener la imagen. (Revistas INAH, 2011)



habían abandonado el oficio de pintor para dedicarse a la fotografía, siendo ellos los encargados de retratar a los comensales que buscaban inmortalizarse en una imagen, en el momento en que la fotografía estaba ganando popularidad, este nuevo invento arremete contra este círculo debido a la facilidad y rapidez que tenía dicho dispositivo para la captura de la imagen, los fotógrafos se sintieron amenazados, ya que todo aquel que tuviera los recursos económicos para adquirir dicha cámara, podía realizar sus propias fotos sin ningún problema.

Este acontecimiento genera un clima de incertidumbre en los fotógrafos de la época, convirtiendo ese malestar en una solución plástica, por lo que el campo fotográfico, también migra hacia el campo expresivo de la pintura, generando así hoy se conoce como fotografía pictorialista.

Los fotógrafos se inclinan por procedimientos de impresión que permiten la intervención manual y la manipulación de la imagen con brochas, pinceles o rascadores, empiezan a utilizar juegos de luz, claroscuros, desenfoques, pantallas naturales como la lluvia, el humo o la niebla que tamizan y transforman la imagen, filtros ópticos y químicos que permiten trabajar el tono o el contraste para obtener armonía en la imagen, en definitiva, técnicas de distanciamiento que se interponen entre la imagen y la realidad objetiva en nombre de la pintura. (Fernández, 2009, p. 98)

La fotografía en nuestro tiempo, mantiene el mismo estatus que los demás lenguajes artísticos. Sin embargo existen artistas que trabajan con el recurso fotográfico como un medio de expresión y aluden a la tradición pictórica; su historia y convenciones.

Existen artistas cuyas imágenes dialogan formalmente con los cánones establecidos por la tradición pictórica, el manejo de la luz o la composición, un



ejemplo de ello es la propuesta del fotógrafo Tom Hunter, que emula las características de las pinturas barrocas.

Hunter se apropia de las composición, la luz y estilo de obras de arte famosas, un ejemplo de aquello es la fotografía *Possesión Order* de 1977, en la que hace referencia a la obra *Woman Reading*, del pintor holandés Johannes Vermeer, este tipo de acercamientos son vistos conceptualmente como pictóricos. Detrás de estos trabajos, existe un riguroso estudio de la historia del arte y la composición.

Otra propuesta que nos remite a las pinturas de los antiguos, es la obra de Zachary Zavislak, quien mediante la fotografía de bodegones, expresa la serenidad que tienen las pinturas del pintor Juan Sánchez Cotán.¹¹ Los múltiples diálogos que la pintura ha tenido con la fotografía desde su invención, han sido de rechazo o en su defecto han aportado indirectamente en el desarrollo y la experimentación de nuevas propuestas siendo en muchos casos coautores indirectos uno del otro, Otro momento en la historia en el que coinciden de algún modo filosóficamente hablando es con el hiperrealismo.¹²

Uno de los artistas que recurre a este modelo de hibridación es el fotógrafo y pintor, Chuck Close, quien se caracteriza por trabajar retratos a gran escala,

¹¹ Los primeros bodegones españoles firmados y fechados que se conocen fueron pintados en Toledo antes de 1603 por Juan Sánchez Cotán. (Museo del Prado, 2017)

¹² A partir de los años sesenta, en EEUU, un grupo de artistas empleó la fotografía como base para realizar sus obras pictóricas, recurriendo a objetos y escenas cotidianas como argumento. Son los inicios del hiperrealismo como movimiento, consagrado como tal en la Documenta de Kassel de 1972. (Muñoz, 2001)

sus pinturas de gran formato son resueltas con una fidelidad asombrosa. Close retrata a familiares, amigos, personas cercanas a él, con una calidad más que fotográfica.

Un ejemplo es el retrato que pinta a uno de sus amigos más cercanos llamado Mark; obra con el mismo nombre la cual se puede apreciar en la imagen 8. El método que utiliza el artista es como si emulara una impresora de inyección de color, la obra es pintada capa por capa con pintura acrílica diluida. Close se ha convertido en un referente en la historia del arte, no solo



Imagen 8. Chuck Close, Mark. 1978-1979

por su obra sino también por la entrega que realiza al resolverlas, ya que padece de una enfermedad degenerativa.¹³

Si bien esta obra en particular no encajan con los parámetros establecidos en esta investigación como una pintura en el campo expandido, si es importante rescatar el guiño que este tipo de obras tiene al emplear el método

¹³ Close contrajo en 1988 una nueva enfermedad derivada de un accidente vascular que le dejó tetrapléjico. Pese a ello, siguió con sus retratos, pero realizados con un pincel en la boca. Sus enormes retratos pasaron entonces a ser pequeños y sobre mallas cuadrangulares que producen el efecto de una imagen única cuando se observan a distancia. Conforme recuperó cierta movilidad en sus brazos pudo retomar su actividad pictórica con más normalidad. (Aymerich, 2013)

que utiliza para resolverla, ya que hace una referencia muy cercana al recurso tecnológico digital, el cual se convierte en un referente importante para este estudio.

Una propuestas de Close, que se inserta en el campo expandido de la pintura es la obra *Georgia* (Imagen 9), consiste en el retrato de una niña realizada con recortes de pulpa de papel con tonalidades en escala de grises a manera de collage, este tipo de obras hacen una relación directa con la imagen digital y el pixel.



Imagen 9. Chuck Close, Georgia. Pulpa de papel 1982

Uno de los artistas que utilizan la fotografía y la pintura de manera simultánea o híbrida, es el artista Rufo Criado, quien resuelve sus pinturas digitalizándolas y pintándolas con paletas gráficas, hace muchas referencias al expresionismo abstracto y a la abstracción geométrica, el proceso de su trabajo se centra en realizar fotografías de paisajes y posteriormente pinta y superpone elementos gráficos sobre estos paisaje, el producto final digitalizado lo traspasa al lienzo para después pintarlo con acrílicos. Santiago B. Olmo en un texto



publicado en el catálogo de una exposición itinerante por Castilla León al referirse al trabajo de Criado sostiene:

“Evidentemente hablamos de “sincretismo” de un modo figurado, más propiamente metafórico, para explicitar el modo en el que la pintura de Rufo Criado se entronca por un lado con el legado de la pintura geométrica normativa, a partir de su estructura formal para simultáneamente introducir aspectos gestuales en el color, así como poner de relieve el matiz decididamente “artesanal” (en este contexto) de la pincelada, como átomo del campo de color, a la vez matizado y uniforme.” (Olmo, 2011)

Otra serie en la que trabaja Criado, es en las abstracciones generadas con la misma paleta gráfica, pero impresas en vinil o lonas, las cuales son montadas en cajas de luz emulando cuadros. Este tipo de propuestas son señaladas como sincréticas, debido a la multiplicidad de recursos utilizados para su resolución, y hace nuevamente una referencia a Flavin.

Darío Urzay, artista español nacido en Bilbao, presenta un obra que no pretende romper los límites entre la fotografía y la pintura, al contrario los afianza en su obra, valiéndose de la composición de la imagen digital, utiliza diferentes métodos¹⁴ para la resolución de sus obras, nuevos medios para superponer imágenes y crear un ambiente de tensión.

Una vez impresas las fotografías las interviene con pinturas al óleo y pigmentos, además aplica barnices y resinas para distanciar aún más al espectador del sustrato propio de la fotografía, creando texturas e imágenes

¹⁴ Uno de los métodos que utiliza Darío para crear sus obras es volar en avioneta sobre un territorio y hacer fotos desde arriba. Luego baja del avión y recorre a pie el mismo sitio que ha fotografiado desde arriba, haciendo otras fotos desde el nivel del suelo. A veces también usa imágenes de esa misma zona tomadas por satélite que ha encontrado en Internet. Al final junta todas estas imágenes en el ordenador y con un programa especial las coloca una encima de la otra, como si fueran capas de cebolla, creando así obras abstractas. (MUICO, 2009)



que pueden parecer mundos paralelos y en algunos casos parecerían microorganismos que simulan propagarse sobre la fotografía.

La tecnología, ha sido parte fundamental en el trabajo de estos artistas, sobre todo las intervenciones que someten a la imagen fotográfica mediante el recurso de la manipulación digital que les permite a estos artistas resolver dichas de forma original sus propuestas pictóricas.

Para llegar a este nivel de abstracción, no siempre es necesario la intervención digital, un ejemplo de esto es la serie de obras tituladas *Freischwimmer (Nadador Libre)* del fotógrafo alemán Wolfgang Tillmans, quien se desprende de la cámara fotográfica, manipulando con luz directamente sobre el papel fotográfico en un cuarto oscuro, convirtiendo su laboratorio en una especie de cámara oscura para después ser escaneadas e impresas en grandes formatos.

Por otro lado, la obra de la artista portuguesa Helena Almeida, tiene como particularidad el recurso del autorretrato y no son simplemente autorretratos, ya que sus fotografías son una combinación entre el registro, performance y la pintura, generando así una narrativa visual; la secuencia de un instante.

Su proceso consiste en realizar una composición fotográfica, en la que previamente fue pensada y bocetada. Su esposo el también artista Artur Rosa, es quien se encarga de disparar la cámara fotográfica, una vez revelada la

imagen en su propio estudio, la artista interviene a la fotografía con pintura, quedando así finalizada la obra.

La artista explica por qué es su marido el encargado de retratarla: "Es importante que las fotografías tengan lugar en el espacio físico en el que las pensé y las proyecté y por eso, tiene que ser alguien próximo a mí." (García Á., 2008)



Imagen 12. Helena Almeida, Pintura habitada, 1974

En la serie *Pintura Habitada* de 1974, Almeida realiza un conjunto de fotografías en la que aparece emulando el quehacer pictórico, luego de ser reveladas, las interviene con pintura azul, completando así la narrativa deseada.

2.2.5. EI GESTO Y LA INTERVENCION

Hasta este punto la relación de la fotografía y la pintura ha tenido una connotación de intervención y mezcla. Por lo que el recurso expandido se reafirma y en cierto modo se comparten el protagonismo desde sus respectivos ámbitos, ya que si hablamos de una pintura en el campo expandido, también se puede hablar de una fotografía o un dibujo en el campo expandido.



Pero la relación que existe entre la fotografía y la pintura no se basa simplemente por utilizar la fotografía como soporte para después ser manipulada por algún medio o sustrato, también hay una serie de artistas que plantean un proceso casi inverso, es decir utilizar al recurso fotográfico como registro de una intervenciones pictóricas en espacios abiertos a manera de *Site-specific*.

Es importante no confundir el registro fotográfico, con una obra presentada en fotografía que nace a partir de una intervención.

Para comenzar este apartado, no podía faltar el artista Yves Klein, a quien se le atribuyen muchos de los gestos e intervenciones artísticas controversiales realizadas a mediados del siglo XX, aunque su carrera fue muy corta debido a su temprano fallecimiento, Yves Klein dejó un legado muy importante proveniente de sus acciones y su manera de entender e interpretar el arte, sin olvidarnos de que es el inventor de su propio color el International Klein Blue.¹⁵

A mediados del siglo XX, Klein rechazó el pincel como medio expresivo para realizar sus pinturas, porque los consideraba excesivamente psicológico, por lo que prefería utilizar rodillos, ya que los consideraba anónimos y le permitían mantener una distancia con los lienzos. Entre 1958 y 1960, utilizaba modelos

¹⁵ En 1956, mientras estaba de vacaciones en Niza, hizo experimentos con un aglutinante polimérico para preservar la luminiscencia y la textura en polvo de un pigmento ultramarino en crudo todavía inestable, su patentado International Klein Blue (IKB) en 1960. (Sooke, 2014)



desnudos a modo de "pinceles vivos" que creaban marcas y huellas sobre las telas siguiendo su dirección, a esta acción se le denominó Antropometrías.

Las Antropometrías, como las bautizó el crítico Pierre Restany, amigo de Klein, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo y también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación. (Arnaldo, 2000)

Otra manera de intervención pictórica, es la de la artista española Irene Grau, cuya obra tiene una combinación de lenguajes visuales, la cual ha podido simplificar en fotografías cargadas de intencionalidades, además utiliza un mestizaje de medios visuales para construir sus propuestas, en su serie Color Field¹⁶ sitúa en paisajes seleccionados minuciosamente por ella, paneles pintados con esmalte de un solo color y toma fotografías de dicha intervención.

La riqueza visual que Grau le da a sus trabajos, se debe seguramente al recurso coherente del uso de la armonía del color aplicada en sus obras en dichas armonías utiliza los colores complementarios y en algunas ocasiones el juego de contrastes entre el fondo figura, sin olvidar la composición en el espacio, pensado como escenario y también como fotografía.

¹⁶ Color Field es un viaje basado en la idea de contraste, cuyo objetivo consiste en provocar un determinado enfrentamiento cromático en el paisaje a partir de una pintura monocroma. Cada uno de los recorridos que lo componen finaliza en un punto en el que se realiza una intervención efímera que es instalada, fotografiada y posteriormente, desmontada. Es, al mismo tiempo, acción pictórica y fotográfica; primero está el paisaje, luego la pintura, después la fotografía y acto seguido no hay nada, a excepción de un registro, un recorrido, una ubicación y una pintura con esa historia. El proyecto consta de: 8 paneles, 8 fotografías y 8 mapas (Grau, 2014)

Existe una referencia formal muy cercana entre la obra de Grau y la de Daniel Buren, ambos entienden la importancia del color en su obra, aunque la obra de Buren es mucho más extensa espacialmente, por ende está más relacionada con el mundo del diseño y de la arquitectura, dialoga con otro tipo de intereses, pero es evidente que ambas obras intervienen de algún modo el paisaje, saliendo del formato tradicional del cuadro.

Otro modo de intervención, es la llamada apropiación. Marcel Duchamp a quien se le atribuye el concepto del ready-made,¹⁷ en el año de 1919 realiza una intervención artística llamada L.H.O.O.Q, Duchamp se apropia de la imagen de la Gioconda utilizando una postal de la misma, le pinta bigotes y barba, la obra de Leonardo se desmitifica, se desacraliza.

El gesto irónico de Duchamp, su actitud negativa e irreverente hacia todas las convenciones del arte, Trazó un camino inmensamente productivo para los artistas que le sucedieron. A partir de entonces la estética no será una propiedad de la obra de arte, el artista no será juzgado por su capacidad de hacer sino por su capacidad de plantear cuestiones relativas a la naturaleza del arte. (Fernández, 2009, p. 120)



Imagen 13. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. Postal intervenida, 1919

¹⁷“El ready-made es una crítica al arte “retiniano” y manual: después de haberse probado a sí mismo que “dominaba el oficio”, Duchamp denuncia la superstición del oficio. El artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos.” (Paz, 1991)



Una intervención que requiere mucha audacia, es la que realiza en 1953 el artista Robert Rauschenberg al apropiarse de un dibujo de Willem De Kooning donde el gesto consistía en borrar cuidadosamente el dibujo y dejar unas pocas líneas para que pudiese ser reconocido, lo enmarca y lo presenta con el título *Dibujo de De Kooning borrado*.¹⁸ Intervenir directamente sobre la obra física de un artista reconocido tiene un valor simbólico importante ya que cuestiona e interpela a un referente directo.

Es importante enfatizar en que si existe algo que podría consolidar o hegemonizar gran parte de las prácticas que transitan en el campo expandido de la pintura y por qué no decirlo el campo expandido en el arte, sería el gesto artístico.

3. CAPÍTULO III: LA PINTURA EXPANDIDA EN GUAYAQUIL

La denominada *Pintura Expandida*, es una práctica artística relacionada mayormente en el contexto del arte contemporáneo, que en los últimos años se ha visibilizado mayormente en exposiciones y certámenes artísticos en nuestro país. Este tipo de piezas artísticas han opacado en múltiples ocasiones a la pintura más convencional, generando malestar en diferentes sectores del medio artístico local y provocando cierta incertidumbre con respecto a su

¹⁸ *Negar la pintura de De Kooning representaba un acto de liberación y un gesto de despedida del expresionismo abstracto, de la actitud heroica y de la subjetividad. La materialidad, la factura, la autenticidad gestual, la fuerza expresiva y presencia aurática de la obra de Willem de Kooning quedaba reducida al status de ready-made. (Fernández, 2009, p. 124)*



validación como mecanismo de legitimación en el circuito de las artes en el país.

Otro hecho que se advierte a partir de esta creciente oleada de propuestas artísticas inmersas en ámbito del arte contemporáneo, se manifiestan a manera de interrogantes provenientes de públicos ávidos y no ávidos en el tema, o por algunos sectores de intelectuales que sostienen un discurso entendido como tradicional en el campo artístico marcado mayormente por propuestas realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador.

Este tipo de interrogantes obedecen a los fenómenos históricos que comúnmente se reflejan cada vez que un momento artístico es cuestionado en su propio tiempo, preguntas como, ¿es eso arte? o ¿es eso pintura? Son preguntas expuestas a manera de comentarios o en críticas fundamentadas desde una mirada insipiente mayormente alentada por la necesidad de increpar una intención de cambio o progreso, debido al esfuerzo que tomaría el ejercicio de deshabitar una zona de confort, para reflexionar a partir de este tipo de cambios.

Cabe resaltar que este tipo de cuestionamientos suceden con frecuencia en los contextos que giran alrededor de diferentes certámenes artísticos, donde la validación o aceptación de obras que comúnmente suelen ser admitidas o premiadas son el detonante para generar dichas incertidumbres. El Salón de Julio no es la excepción, ya que en los últimos años, se ha visto una creciente



participación de propuestas artísticas contemporáneas, mayormente realizadas por artistas emergentes y de mediana trayectoria.

3.1. ARTE CONTEMPORÁNEO EN GUAYAQUIL

En la década de los años ochenta, surgió en Guayaquil un grupo de artistas muy jóvenes, que marcaron el inicio de las prácticas artísticas contemporáneas en la ciudad de Guayaquil llamado *La Artefactoría*¹⁹.

El colectivo que nació en 1982, en Guayaquil, marcó un punto de quiebre local entre lo moderno y lo contemporáneo. Su última muestra colectiva fue '¿Es inútil sublevarse?' Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta' que se inauguró en noviembre pasado en el MAAC. (Flores, 2017)

Cabe destacar, que todos los integrantes que pertenecieron a La Artefactoría, son artistas que en la actualidad siguen produciendo, además de que han sido reconocidos por sus trayectorias individuales y/o como colectivo. Un ejemplo de ello es lo sucedido el 29 de junio del año 2017, ya que el colectivo Artefactoría fue reconocido con el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria 2017, por su aporte a el arte y la cultura en el país.

A inicios del presente siglo, han surgido diversos artistas jóvenes en el panorama de las artes visuales en la ciudad de Guayaquil, quienes han optado por seguir las tendencias más vanguardistas del arte contemporáneo, especialmente en el ámbito de la pintura, por lo que se ha evidenciado una

¹⁹ Su primer trabajo conjunto fue la revista *Objeto Menú*, una publicación de 250 ejemplares cuyo editorial expresaba una crítica ante los precios de los alimentos. Esa fue la primera vez que el nombre de La Artefactoría, un guiño al trabajo en serie del artista Andy Warhol, era leído por el público guayaquileño. (Flores, Gabriel, 2017)



marcada diferencia entre lo que podríamos denominar como arte tradicional y arte contemporáneo por llamarlo de alguna manera. En el primero, se pueden apreciar propuestas pictóricas que obedecen a tendencias artísticas que en la segunda mitad del siglo XX se establecen como denominador común en las prácticas artísticas en el Ecuador.

Entre estas tendencias tenemos al realismo social, naturalismo, al expresionismo, entre otros. Christian Pérez Avilés, en un ensayo titulado, *Propuestas Artísticas De Las Artes Visuales Del Ecuador Desde La Segunda Mitad Del Siglo XX Hasta La Actualidad*, publicado en la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, pone en evidencia el desconocimiento del público, con relación a los artistas contemporáneos que tienen una producción activa en la actualidad.

Pérez, en su artículo explica que a partir de una recolección de datos que realizó en la ciudad de Guayaquil, mediante encuestas²⁰ al público que asiste a diferentes eventos artísticos de la ciudad, como son las galerías, exposiciones, conferencias y charlas artísticas, señala que “...la población reconoce con mucha relevancia los artistas de la década del 50 del Siglo XX (Guayasamín, Kingman) y desconoce las figuras artísticas actuales (Santillán, Córdova)”. (Pérez-Avilés, 2016, p. 146)

²⁰ De las 203 personas encuestadas, el 33,33% de los votos posibles señaló a Oswaldo Guayasamín como el artista más importante de la lista presentada. El segundo lugar le correspondió a Eduardo Kingman, con un total del 26,60% y el tercer lugar a Gonzalo Endara Crow, con un 23,80%. (Pérez-Avilés, 2016)



En este mismo artículo, Pérez encuentra una dinámica diferente entorno a las respuestas de los encuestados, al referirse a las tendencias artísticas preferentes de la población guayaquileña; detecta que la población reconoce la importancia del arte contemporáneo y su relevancia en la escena artística, como se puede apreciar en la tabla 1. En la misma podemos descubrir que si bien no ocupa el primer lugar en esta lista, el arte contemporáneo ocupa un tercer lugar en la lista, muy a pesar de que los autores contemporáneos obtuvieran bajísimos porcentajes en cuanto a la valoración de criterios de la población, cuando se les pidió escoger los artistas plásticos más representativos.

Tendencias artísticas preferentes de la población consultada

Tendencia Artística	Cantidad de votos	Porcentaje
Paisaje	189	31,03%
Realismo Social (Indigenismo)	165	27,09%
Arte Contemporáneo	86	14,12%
Arte Abstracto	80	13,14%
Surrealismo	44	7,23%
Expresionismo	38	6,24%
Bodegón y Naturaleza Muerta	7	1,15%
TOTAL	609	100%

Tabla 1 Elaborado por: Pérez, C & Rizzo, M. Fuente: Encuestas realizadas a población asistente a exposiciones, muestras permanentes, seminarios en la ciudad de Guayaquil- Ecuador.

Continuando con este señalamiento entre las dos vertientes que predominan en las artes visuales guayaquileñas, encontramos una clara diferencia entre lo que se hace con fines artesanales y comerciales, expuestos mayormente en tiendas de decoración, sectores turísticos, locales comerciales, entre otros y lo que se produce como obra artística, que tiene mayor presencia en galerías,



museos, o en algunos de los certámenes artísticos que promueven las artes visuales contemporáneas en el país.

Pero este giro hacia las prácticas contemporáneas no ha sido repentino, se debe en gran parte a un sinnúmero de factores o acontecimientos que han contribuido para la transformación de la escena artística del país y especialmente en la ciudad de Guayaquil. Entre estos factores podemos destacar, la creación del ITAE como entidad encargada de la formación de nuevos artistas con énfasis en el arte contemporáneo, por esa razón se evidencia el crecimiento de la población de artistas jóvenes.

Otro factor importante es el hecho de contar con un mayor acceso al internet y a la evolución de las telecomunicaciones, las cuales han facilitado un mejor acceso al conocimiento, permitiendo la actualización casi simultánea de información sobre conferencias, exposiciones y debates realizados en cualquier parte del mundo, así como publicaciones de obras y procesos en los que se pueden apreciar las nuevas tendencias que surgen en el ámbito de las artes visuales, estos y otros acontecimientos son los que han permitido que la producción artística local, se manifieste al ritmo de las prácticas artísticas internacionales.

Enfocándose un poco más en el ámbito cultural del país, otro factor que ha predominado para que se dé una transformación ha sido la llegada de especialistas nacionales y extranjeros, con conocimiento en el campo de la gestión cultural y artística, quienes han aportado en estos procesos. Todo



aquello ha incidido para que en la actualidad estas prácticas se manifiesten de una manera más radical, generando así otra nueva manera de hacer y ver el arte en el país.

Sin olvidar el aporte de las galerías privadas y espacios culturales alternativos, que han fomentado la exhibición y comercialización del arte contemporáneo en la ciudad. La Ing. Sara María Auxiliadora Cabanilla Urrea, en su tesis de maestría titulada *Modernismo pictórico y arte contemporáneo en Guayaquil del 2000 al 2010*, al referirse sobre los especialistas que han aportado a este proceso de transformación sostiene lo siguiente:

“En este panorama también surgieron nuevas figuras, tal es el caso de la investigadora cubana Lupe Álvarez, quien fuera Directora de Investigación para el área de arte del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo) y responsable del equipo curatorial de la muestra Umbrales del Arte en el Ecuador; el crítico de arte Rodolfo Kronfle Chambers, a través de su página web sobre Arte Contemporáneo del Ecuador, www.riorevuelto.net, de sus ensayos para diversos medios de la prensa escrita y de su participación como curador y jurado en eventos culturales de la ciudad. También podemos citar a Pilar Estrada Lecaro, que inició su trayectoria formando parte del grupo de investigación a cargo de Lupe Álvarez en el MAAC, más adelante colaboró por un tiempo en dpm Gallery y años después ejerció por un corto período como Jefa del Museo Municipal de Guayaquil. Actualmente, Estrada junto con su socia Eliana Hidalgo dirigen su propio espacio cultural llamado NoMiNIMO.”
(Cabanilla Urrea Sara y Novillo Mora, 2014)

Esto no quiere decir que antes no existieron críticos o personajes influyentes en la escena artística del país, críticos como *Juan Castro y Velásquez o Matilde Ampuero*, quienes iniciaron su recorrido profesional en el campo de las artes visuales en la década de los ochenta, han sido una mirada importante en el quehacer artístico local como gestores y críticos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Es importante señalar el gran aporte que ha realizado durante años la galerista Madeleine Hollaender, quien es una de las responsables del proceso de transformación de las artes visuales en Guayaquil, no solo por su extraordinaria labor como galerista, coleccionista o marchante del arte, sino también por su aporte histórico que con la publicación de su *Catálogo conmemorativo de los 25 años de la Galería Madeleine Hollaender*, dejó un registro único de lo que entendemos hoy como arte contemporáneo en Guayaquil.

En el catálogo, se describe en un breve recuento de algunas de las obras presentadas por el grupo Artefactoría, en el marco de un proyecto de intervención del arte en espacios públicos denominado *Arte en la calle*, organizado por *Madeleine Hollaender*, con el auspicio del Museo Antropológico del Banco Central, la Municipalidad de Guayaquil y la empresa de pinturas Wesco.

Entre algunas de las propuestas realizadas en dicho evento tenemos la propuesta de Marco Alvarado, quien presentó la acción *El arte está en la calle*, que consistía en colocar cientos de pelotas de trapo, en el parque centenario, en las que los transeúntes jugaban con ellas, en especial los niños. La obra *Levantamiento de cuerpos* de Marcos Restrepo, consistía en pintar en el suelo las siluetas de personas supuestamente asesinadas en las calles, apelando a la violencia que en esa época se vivía en el país. Xavier Patiño en cambio con su obra *Si no está conforme toque la campana*, donde construyó una especie de campanario en el cual la gente participó masivamente tocando la campana



UNIVERSIDAD DE CUENCA

a manera de protesta. En este evento también participaron artistas como Joaquín Serrano, Juan Carlos Gonzales Flavio Álava entre otros. (Ampuero, 2002)

Entre los artistas que se encuentran produciendo desde la década de los ochenta y que aún siguen en actividad podemos citar al escultor José Antonio Cauja, al artista Virgilio Valero Montalbán, la artista Pamela Hurtado Wedler, la escultora Larissa Marangoni Bertini, al fotógrafo Ricardo Bohórquez Gilbert, o el pintor Jorge Velarde, quien fue integrante del colectivo La Artefactoría, pero que abandono el grupo tempranamente; todos ellos son referentes en la plástica artística local.

Entrando al presente siglo, la lista de artistas en producción activa se incrementa, apareciendo nombres que hoy por hoy son protagonistas en muchas de las exposiciones y certámenes dentro y fuera del país. Por citar unos ejemplos tenemos María José Argenzio, Juan Pablo Toral Zevallos, Billy Soto Chávez, Jorge Chay Velasco, Anthony Arrobo Vélez, Gabriela Fabre, Gabriela Chérrez, entre otros.

También existieron colectivos artísticos actualmente desintegrados como Lalimpia, al cual pertenecieron los artistas: Jorge Aycart, Ilich Castillo, Ricardo Coello, Fernando Falconí, Manuel Palacios, Stéfano Rubira, Félix Rodríguez, Óscar Santillán, quienes mediante sus propuestas refrescaron el panorama artístico del país. El colectivo La Vanguardia por su parte ha desarrollado una propuesta más irónica en la que aludían a la gráfica popular y al pop, los



artistas pertenecientes a este colectivo fueron: Tomás Bejarano, José Luis Chóez, Jimmy Lara, Alejandro Mejía, Santiago Sojos, Billy Soto y Betto Villacís. El colectivo Las Brujas, integrado por Gabriela Fabre, Gabriela Cabrera y Romina Muñoz, quienes abordan entre otros temas su relación con la ciudad.

La lista de colectivos puede ser muy extensa, por lo que se ha considerado mencionar tan solo algunos nombres a manera de contextualizar el panorama artístico de la ciudad.

Muchos de estos artistas ya antes mencionados han tenido una representación importante en el marco de los diferentes certámenes realizados en el país, participando en bienales y en exposiciones tanto individuales como colectivas, su participación en el Salón de Julio no es una excepción, a esta lista se les integrarán nuevos nombres cuyas propuestas han sido favorecidas en este certamen y que han sido desarrolladas bajo las estrategias y parámetros que ejemplifican a la pintura expandida.

3.1.1. SALÓN DE JULIO Y EL CAMPO EXPANDIDO

En la ciudad de Guayaquil, desde hace más de cincuenta años, se llevan a cabo de manera consecutiva, dos certámenes artísticos muy importantes para la plástica local. El salón de Octubre, organizado por la casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas que se realiza cada año al igual que El Salón de Julio, el cual es organizado por la Dirección de Cultura y Promoción Cívica de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil.



Dichos certámenes, se han ido amoldando a las vicisitudes que se producen entorno a la plástica artística local, dichas transformaciones se han desarrollado de una manera que podría definirse como orgánica, estableciendo una clasificación en la que se pueden percibir miradas diferentes que definen el interés o el campo de acción que refiere los intereses de cada uno de estos certámenes.

Sara Cabanilla, en su investigación sobre el arte contemporáneo de Guayaquil, hace referencia a un comentario que emite el artista y docente Hernan Zuñiga, sobre los Salones en la ciudad, y dice lo siguiente:

“El Salón de Julio sigue la dirección de los curadores que tenga en ese momento y que haya contratado el Municipio, mostrando visos de contemporaneidad, arte conceptual, instalaciones y en general tendencias mucho más en boga o que están de moda. Agrega que además, vienen curadores que establecen un lineamiento con el arte conceptual, entonces por eso a veces se tiene como resultado un salón polémico, o un salón de discrepancia, o un salón de inconformidades, porque permite especular más sobre los resultados. En ese sentido, el Salón de Octubre podría ser estimado como conservador, porque acoge a todas las tendencias, lo que Zúñiga considera más bien como una apertura muy democrática y plural que deja muy claro el lineamiento de cada salón y eso más bien hace una correlación de competencia que podría resultar una visión positiva, de que en el uno ocurre lo uno y que en el otro ocurre lo otro, permitiendo tener un balance general de la situación del arte en Guayaquil. (Cabanilla Urrea Sara y Novillo Mora, 2014)

A mediados del siglo XX, el grupo conocido como *La Manga*²¹, propuso la idea de tener para la ciudad un Salón de Artes Plásticas, el 25 de julio de 1959 se inauguró con el Primer Salón Municipal de Pintura *Fundación de Guayaquil*, gracias al apoyo del Alcalde de Guayaquil, Lcdo. Luis Robles Plaza. Desde

²¹ EL grupo la manga, fue conformado por poetas e intelectuales en el que aparecen nombres como: Hugo Salazar Tamariz, Alfredo Vera Arrata, Luis Martínez Moreno, Edmundo Humberto Moré, Theo Constante, Walter Bellolio, Arturo Serrano entre otros.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

entonces el certamen ha tenido modificaciones estructurales, como la modificación en las bases, incremento en los premios, inclusive se ha modificado el nombre del certamen.

Como dato adicional se sabe que la continuidad del salón fue suspendida por dos ocasiones, la primera debido a la instauración de la Junta Militar el 11 de julio de 1963 y la segunda cuando el Doctor José María Velasco Ibarra se declaró dictador. (Cabanilla Urrea Sara y Novillo Mora, 2014)

Desde el año 2000, el Arq. Melvin Hoyos Galarza, tiene a su cargo la Dirección de Cultura y Promoción Cívica de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, en su gestión han existido diversos cambios relacionados a este certamen²². El certamen del Salón de Julio, se ha ido desplazando hacia el territorio del arte contemporáneo y como ocurre en todo proceso de cambio, han tenido múltiples aciertos y dificultades que se han manifestado a lo largo de su evolución.

En el año 2003, se resolvió un giro interesante en el proceso de selección y premiación de las propuestas enviadas al Salón de Julio dicho cambio se mantiene vigente en la actualidad, nos estamos refiriendo a la participación de jurados extranjeros quienes junto a jurados nacionales, tienen a su cargo la responsabilidad de legitimar y precisar los criterios que abalen el proyecto curatorial que a su haber se propone. Además, previo a la inauguración de

²² Desde el 2013, el Salón de Julio, modificó su nombre, paso de llamarse Salón de Julio Pintura Fundación de Guayaquil a Salón de Julio Fundación de Guayaquil, por lo que en este apartado nos seguiremos a este certamen únicamente como Salón de Julio.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

dicho certamen, se realizan conferencias o debates acerca de lo que sucede hoy en la pintura, planteando inquietudes desde su mirada y/o exponiendo experiencias de las prácticas artísticas en el exterior.

Los jurados que dictaron conferencias en el año 2003 fueron: El ecuatoriano Oswaldo Viteri, con el tema, *Arte e identidad*, por su parte, el crítico colombiano Jaime Cerón, quien desarrolló una charla denominada *VII Bienal de Arte Bogotá, una visión del arte colombiano a fin de siglo, como tercer jurado estaba el también* colombiano Elías Heim, quien dictó su conferencia denominada *Nuevas tendencias del arte*. (El Universo s/a, 2003).

En ese mismo el valor del premio se incrementa²³; el primer premio, pasó a ser de 10.000 dólares; el segundo, \$6.000; y el tercero, \$4.000. Dicho año los ganadores fueron: el pintor cubano Saidel Brito, el cuencano Pablo Cardoso y el quiteño Wilson Pacha, primero, segundo y tercer lugar respectivamente. (El Universo s/a, 2003), ese monto se ha mantenido hasta el presente año.

Han existido algunas modificaciones en las bases y en los procesos de selección de las obras que se presentan en el proceso de selección del Salón de Julio, en el 2011. Se creó por primera vez un comité y un proceso de preselección de las obras. De igual manera se resuelven dos modificaciones en sus bases, en el ítem sobre las condiciones de las propuestas a presentarse, una de las modificaciones indica, que la obra propuesta no puede

²³ Después del feriado bancario y la dolarización del país, el valor monetario de los premios del Salón se modificaron, para el 2002 el valor de los premios fueron: \$3000, para el primer premio; \$2500, para el segundo premio; y 2000 para el tercer premio.



haber participado ni parcial ni totalmente en concursos, publicaciones o exposiciones.

Con esto, se intentó evitar un problema similar al ocurrido en el Salón de Julio del 2010, cuando se señaló que la obra *Manuelita Sin Gasofa*, de la artista Mayra Silva, había sido expuesta parcialmente en otro certamen. La segunda modificación señala, que la temática y técnica sería libre. Sin embargo, no se aceptarían propuestas que presenten lenguaje y/o gráficos sexualmente explícitos.” (eltelegrafo.com.ec, 2011).

Esto hace referencia a un acontecimiento sucedido en el 2007, cuando la obra, *Ardo Por Un Semental Que Me Llene Toda*, de la artista Gabriela Chérrez, ganó el primer lugar, la artista colocó sobre una de las paredes una serie de azulejos blancos y en algunos de pintaba imágenes sacadas de una revista de cómics porno, dichas imágenes eran pintadas con pintura de esmalte de uñas, si bien esta técnica podría inscribirse en el campo expandido de la pintura, debido al medio utilizado para ser reproducidas, la polémica se generó por su contenido, mas no por su forma, en ese mismo año se habían generado múltiples debates, a favor y en contra de este tipo de manifestaciones artísticas.

Para el Arquitecto Melvin Hoyos, director de Cultura y Promoción Cívica del Municipio de Guayaquil, la obra de Chérrez fue el inicio de una serie de obras artísticas con contenidos sexuales explícitos enviados para concursar en el Salón de Julio, por lo que dicho incremento, obligó a que se plantearan ciertas



restricciones respecto a ese tipo de propuestas. En el marco de esta polémica, artistas e intelectuales levantaron su voz en protesta sobre esta cláusula, en un reportaje publicado en un periódico de la ciudad, la crítica e historiadora del arte, Guadalupe Álvarez considera que dentro del debate sobre sexualidad entran temas como equidad de género, derechos de las minorías, además sostiene que al ser censurados quedan rezagados, excluidos de la discusión pública, concluye señalando que *“La sexualidad no es una discusión exclusiva en el Ecuador o en Guayaquil, sino de la cultura de hoy”*. (elcomercio.com.ec, 2011)

Se puede advertir que estos cambios, a lo largo de estos años fueron algunos de los factores que repercutieron para que se incremente la participación de artistas jóvenes con propuestas innovadoras en este certamen, por lo que es posible evidenciar una evolución en la plástica de las artes visuales en Guayaquil revisando las propuestas que desde la primera mitad del siglo XXI, han sido expuestas y premiadas.

3.2.EL SALÓN DE JULIO DE HOY

Las obras y artistas presentes en este capítulo, fueron admitidas o premiadas en los diferentes certámenes del Salón de Julio años recientes, además, dichas propuestas se insertan en lo que entendemos como pintura expandida. También, se presentaron obras que si bien no han sido expuestas en este certamen, fueron obras que se insertan en los intereses de esta investigación.



El orden de las obras o artistas citados en este apartado, no corresponde a ningún criterio cronológico en particular, está basado en las particularidades y coincidencias que puedan tener entre sí, así como sus diferencias en el orden formal.

En el año 2005, en el marco del 46º Salón de Julio, sucede un importante acontecimiento que define un antes y un después en el desarrollo de las artes contemporáneas del país, sobre todo en el ámbito de la pintura. El jurado, integrado por el crítico cubano Gerardo Mosquera, los artistas Oscar Muñoz y Giannina Coppiano Dwin, dieron como ganadoras de dicho certamen a tres obras que desde su resolución formal y plástica no coinciden con las estrategias comúnmente desarrolladas por otros artistas en años anteriores.

Las propuestas ganadoras fueron: *Cómo Se Encienden Los Discursos Populares, Según Homs*, de Illich Castillo, *Prácticas Degeneradas (De La Escuela Colonial De Guayaquil)*, de Óscar Santillán; y *Labores Domésticas*, del artista cubano radicado en Guayaquil, Saidel Brito. Estas obtuvieron el primero, segundo y tercer lugar respectivamente.

La obra de Illich Castillo, alude a la primera maqueta diseñada por el escultor español José Antonio Homs, en la década de 1930, la cual hace referencia a una entrevista que Bolívar y San Martín tuvieron en la ciudad de Guayaquil. Dicha maqueta se encuentra exhibida en la sala histórica del Museo Municipal. El crítico y curador Rodolfo Kronfle, señala que dicha maqueta, fue

rechazada por no ajustarse a los cánones estéticos de la época, según se señala en la ficha museográfica del museo. Para Kronfle, “Castillo entabla un pertinente diálogo con la misma colección y al hacerlo resucita el latente potencial de estos objetos para propiciar una conversación continua con los habitantes de la ciudad”. (Kronfle, 2005)

El recurso estético utilizado por Castillo en su obra, obedece al particular proceso artesanal que se realiza para la elaboración de los años viejos o también llamados monigotes²⁴, tomados de la cultura popular del Ecuador.

*En el acta de premiación firmada el 19 de Julio del año 2005, el jurado de premiación señala que dicha obra, se constituye en un punto de referencia del arte contemporáneo ya que asume la revisión de la memoria colectiva y de la historia oficial. Su sesgo ambiguo y su voltaje crítico abren un espacio de discusión necesario para el contexto al que interpela.*²⁵



Imagen 14 Ilich Castillo, Cómo se encienden los discursos populares, según Homs, 2005

²⁴ Para la elaboración de un monigote, primero se realiza el esqueleto o estructura para darle forma al muñeco, para ello se utilizan palos y clavos. Como siguiente paso a la figura se forra con papel y pegamento de almidón, este proceso es el que le da la firmeza y dureza necesaria. Se lo deja secar por uno o dos días y se pinta con una base con color blanco, una vez secada dicha base, se aplican los demás colores, los mismo dependerán del gusto de la persona que los elabora se pinta con pintura esmalte. Para finalizar se realizan los detalles con el aerógrafo o pincel, lo cual le dará un mejor acabado al monigote. (eldiario.ec, 2014)

²⁵ Fragmento extraído del Acta de Premiación del Salón de Julio del 2005. (Anexo 1)

Por otra parte, el hecho de que la obra de Santillán sea premiada, representa una evolución importante dentro de los criterios utilizados dentro del certamen, respecto al tipo de obra que se premiaría y pasaría a ser parte de la reserva así como la decisión de integrar a sus reservas propuestas más inmersas en el campo del arte contemporáneo. Santillán, llevó la experiencia del campo expandido hasta sus límites, su obra rompió con todos los patrones establecidos hasta esa fecha en dicho certamen. En palabras del jurado que constan en el registro del acta de premiación, destaca la ejecución híbrida, ya que inquieta los límites del medio, aludiendo lúdicamente a la imaginería colonial.²⁶

Impulsos desacralizadores dotan de perversa exquisitez a la obra titulada Prácticas Degeneradas. Si bien este productor asume una técnica demandante (la forma escultórica está modelada casi de manera íntegra con óleo) que bien vale la pena para repensar los lindes mismos y las continuas posibilidades de la pintura como medio, tensando a su vez los condicionantes que en este sentido tiene el Salón, la tridimensionalidad es vital para lograr atravesar con tanta contundencia algunas de sus lecturas. (Kronfle, 2005)



Imagen 15 Oscar Santillán, Prácticas degeneradas (de la Escuela Colonial de Guayaquil) escultura trabajada con óleo, 2005.

²⁶ Fragmento extraído del Acta de Premiación del Salón de Julio del 2005. (Anexo 1)



Este tipo de propuestas causaron controversias en el circuito artístico local, de tal manera que en el 2008 las bases se modificaron, ya que estas obedecían a un carácter bidimensional. En dicho año no solo cambiaron las bases, sino también el nombre del certamen, pasó de ser *Salón de Julio - Pintura- Fundación de Guayaquil* a *Salón de Julio Fundación de Guayaquil, Certamen Nacional de Pintura Contemporánea*. Dicho cambio apelaba al giro que los propios artistas estaban generando con sus propuestas.²⁷

En el 2008, las controversias aumentaron, en gran parte por dos obras ganadoras en dicho certamen, la obra fotográfica de Geovanny Verdesoto, titulada *Los Que Se Fueron*, quien obtuvo el primer premio y la instalación realizada por el artista Pedro Gavilanes titulada *Valores sobre la Degradación*, *Pilar estrada al referirse sobre estas propuestas emite el siguiente enunciado:*

Hay que valorar la inteligente y bien sustentada decisión de otorgar los premios a la fotografía Los que se fueron, de Geovanny Verdesoto, y a Valores de la degradación, instalación de Pedro Gavilanes. El diálogo de estas obras con la pintura es evidente. En la primera el artista retrata la situación migrante, un tema bastante trillado pero logrado en esta ocasión de una manera no evidente, la cual presenta con un depurado criterio visual y un acercamiento compositivo a cánones de la pintura. La segunda es una poética pieza que se vale de la técnica a la que se refiere en su título, para crear una instalación abstracta a partir de franelas utilizadas por betuneros. Estos segmentos de tela cuentan además con las impresiones arbitrarias e indeterminadas que deja el betún después de la jornada laboral, sumándole valor a su intención estética. (Estrada, Mirada al Bi-Salón de Julio, 2008)

Las propuestas mencionadas son dos obras que coinciden con las inquietudes y momentos donde el arte contemporáneo esta predominando en

²⁷ Varios de los artistas jóvenes y otros entendidos sostienen que no se trata de abandonar la pintura bidimensional, que mantiene su importancia y ha conservado la presencia mayoritaria en la historia de este salón, sino de dejar abiertas las opciones; pues si se reafirma la concepción de la pintura solo en dicho plano, no solo se estarían desconociendo procesos ya asumidos mundialmente -y que se evidencian en las ediciones previas del propio salón- sino que se truncaría el potencial de estos artistas para innovar y explorar las posibilidades de esta técnica. (Estrada, 2008)



el país, sobre todo en este tipo de certámenes artísticos, donde la pintura es un medio y no un fin. Sin embargo, la propuesta de Verdesoto, no coincide con muchos de los parámetros encontrados en esta investigación desde lo formal, ya que desde cualquier punto de vista son fotografías que no fueron intervenidas pictóricamente, consiste en un tríptico de fotografías de gran formato en la que se representan imágenes cotidianas de migrantes en España, podría parecer un simple registro documental, pero como se menciono en el capítulo anterior, el gesto artístico, ha sido un factor primordial para generar o modificar contenidos en las obras.

En el caso de la obra de Gavilanes, la instalación de retazos de franelas utilizadas por betuneros o también llamados limpia botas que en su mayoría son niños, representan una realidad social que se vive en todo el mundo y que el artista pudo representar formalmente mediante un montaje minimalista cargado de contenido.

En el año 2010 Oscar Santillán, obtuvo nuevamente el segundo lugar con su obra, *La Habitación Impasible*. Dicha propuesta vuelve a generar conflictos en el circuito del arte y generó un nuevo reto para la reserva del Museo Municipal, debido a que se trataba de una obra efímera, una propuesta que solo duraría en los registros del museo, aunque podía ser recreada según los parámetros descritos por el artista en la documentación entregada al momento de la inscripción.

Dicha propuesta consistía en raspar y extraer la capa de pintura de una de las paredes de la sala del Museo Municipal, recreando un diseño que alude a los vitrales góticos, dicho diseño será reproducido en el suelo a manera de reflejo o proyección de luz con el mismo material extraído.



Imagen 16 Oscar Santillán, *La habitación Impasible*, pared intervenida, 2010

El jurado, determinó en el acta de premiación que el premio fue otorgado a Santillán “*por su aporte indiscutible al potencial reflexivo, crítico, metafórico, estético y matérico de la pintura mediante el uso de estrategias de destrucción y desplazamiento.*”²⁸

En ese mismo año, otra obra que se inserta en el campo expandido, obtuvo un tercer premio, la propuesta realizada con lana policromada titulada *Sin Título*, del artista Oswaldo Terreros, quien mediante un análisis gráfico y semántico de la propaganda popular²⁹ representaba la imagen de una indígena pintando en los muros la frase *El pueblo quiere mierda*, Terreros, quien se

²⁸ Fragmento extraído del Acta de Premiación del Salón de Julio del 2010. (Anexo 2)

²⁹ Fragmento extraído del Acta de Premiación del Salón de Julio del 2010. (Anexo 2)



desplaza orgánicamente en los terrenos del arte y el diseño, ha sostenido en los últimos años una propuesta contundente respecto a su estilo grafico tan particular. Dicha creación se ve reflejada en su propuesta con el movimiento GRSB³⁰. En el dossier expuesto en la pagina de riorevuelto.net de ese mismo año, Terreros señala:

“El Movimiento GRSB mantiene el afán de producir un arte y una comunicación mucho más incluyente, involucrando al artesano; demostrando la factibilidad de la inserción de nuestra ideología en los aparatos de producción para la orientación de las masas como una estrategia posible para la construcción de un ideal revolucionario.” (riorevuelto.net, 2010)

El año 2011 no fue la excepción de propuestas en formato expandido. Obras como el collage realizado sobre una caja de luz, de 80 cm x 184 cm titulado *Proyecciones en el espacio* del artista Fabio Bajaña, quien obtuvo el tercer premio, o el políptico *Contraposición*, de Javier Gavilanes, en el cual se presentaban abstracciones realizadas únicamente con vinil y cintas adhesivas. La obra de Anthony Arrobo, titulada *Tired Paintings*, que consistía en láminas de pintura acrílica seca, como simulando telas blancas colgadas de un clavo se tratara, Arrobo recibió mención de honor ese año.

A este grupo de propuestas se le une la obra ganadora del primer premio *Non Signal*, de José Hidalgo, quien resuelve una abstracción de 200 cm x 300 cm de diámetro, resuelta con esferográfico azul sobre cartulina plegable.

³⁰ En 2009, Oswaldo Terreros fundó el Movimiento GRSB, un partido ficticio que parodia a la política latinoamericana. La parodia se adivina desde sus siglas: Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses. Las primeras exposiciones fueron eventos como *Parafernalia Política*, un concierto de rock adornado con banderines que gritaban frases como: “Exijamos nuestro derecho a ser burócratas”, e iban más allá con citas rocambolescas “a los próceres que nos alimentan ideológicamente”. (eltelegrafo.com.ec, 2016)



Imagen 17 Anthony Arrobo, Tired paintings, Acrílico seco, 160x140 cm.

En el 2012, existió un incremento de propuestas admitidas en este formato expandido de la pintura. Jimmy Lara, quien obtuvo el primer premio con la obra *Hypómnema*, la cual consistía en una serie de fotografías despigmentadas, colocadas sobre MDF (madera aglomerada). Mediante químicos el artista disolvía las fotografías, en las cuales se advertían paisajes, convirtiéndolos en abstracciones.

El segundo premio fue para Anthony Arrobo, quien con su obra *2A0*, realizada únicamente con minas de grafito sobre vidrio, recrea un rectángulo que mide 183 cm x 193 cm. Es interesante el hecho de que si bien siempre existen reacciones negativas o positivas respecto a las propuestas que se presentan año tras año en este certamen, el concepto de la pintura contemporánea o expandida es mayormente aceptado, debido a que no se señalan acontecimientos de gran magnitud referentes a este tipo de propuestas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Han existido obras que si bien no fueron premiadas, han sido admitidas en los diferentes certámenes. Obras resueltas mediante el recurso de hilos, como la obra *I.D.E.A.S*, de Gabriela Fabre en el año 2007 y la obra *Sin Título*, de Andrea Ramírez; obras trabajadas con carcoma de polillas, como la obra de Cesar Guale titulada *Estéticas De La Precariedad Carcomida*, como estas muchas propuestas donde el medio fue alterado o modificado simbólicamente han sido los protagonistas de estos certámenes.

Esto no quiere decir que solamente propuestas generadas en el campo expandido son premiadas en este certamen. En otros años este tipo de obras han sido rechazadas, convirtiendo al Salón de Julio en una exposición de pintura - pintura, como se denomina colonialmente a los trabajos realizados netamente sobre lienzo y en el formato convencional del bastidor.

Se ha advertido un incremento en las propuestas exhibidas desde el año 2000, las cuales se enmarquen en el campo de las artes contemporáneas y sobre todo en el campo expandido de la pintura.

Ser contemporáneo no exclusivamente es expandir la pintura. Existen otros mecanismos de reflexión más allá del propio medio, que hace que las propuestas enviadas a este tipo de concursos, sean verdaderas obras maestras en cuanto su forma de resolver un tema o las estrategias empleadas en ellas.

En el año 2017, la obra *Percepciones Entrecruzadas* de Javier Gavilánez obtuvo el primer premio, el artista recibe este galardón, después de haber obtenido cinco menciones de honor en certámenes anteriores. Sin duda alguna tanto el artista como su obra es un ejemplo de perseverancia. Dicha obra alude a la propuesta de Santillán realizada en el año 2010, debido a su parecido formal con el recurso del material, aunque existe una distancia considerable conceptualmente hablando, en dicha obra Gavilanes recopila o extrae el polvo lijado de las paredes de casas en diferentes sectores de la ciudad y las coloca metódicamente en planchas acrílicas que se utilizan en la construcción de diferentes techos que se colocan en paraderos y parques, creando unas abstracciones llenas de color y contrastes.



Imagen 18 Javier Gavilanes, Percepciones Entrecruzadas, polvo extraído de paredes, 2017

El Jurado de Premiación del Salón de Julio que estuvo dirigido por el curador Hernán Pacurucu Cárdenas y fue conformado por Eduardo Ribera, Ricardo Fuentealba, Víctor Hugo Bravo, tomando en cuenta la idea de lo pictórico en un campo reflexivo, deciden otorgar el primer premio a la obra de Gavilánez, alegando lo siguiente:



*“El artista plantea una obra donde el ejercicio de la pintura aparece subyacente a la manualidad técnica, responde a un proceso donde se investigan las capas arqueológicas de la sociedad actual extendiendo sus fronteras como un proceso de pintura a un análisis a un análisis socio cultural.”
(LaReplública.ec, 2017)*

En el país, existen un sinnúmero de propuestas que transitan en el campo expandido de la pintura, lo que se ha presentado en esta investigación, es solo una muestra de obras que se aglutinan en un espacio que acontece una vez al año. La nueva generación de productores visuales, tienen a su cargo la responsabilidad y la dificultad de continuar con este legado, o porque no subvertirlo y generar un nuevo lenguaje que desde la pintura no haya sido explorado.

4. CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTISTICA

4.1.ANTECEDENTES

En Octubre del 2006, tuve mi primera experiencia en el circuito del arte local participando en el FAAL,³¹ en la categoría de Artes Alternativas, con una propuesta denominada *Purgante Urbano*. Dicha obra recurría al uso de pañales desechables, los cuales serían intervenidos por las personas que transitaban en dicho festival, dichas intervenciones se las realizaba con pintura al óleo color café o con marcadores del mismo color, en esta obra se les pedía a los participantes que expulsaran o impregnaran los pañales con frases, imágenes o alguna idea que quieran expresar. Al finalizar el evento que duró

³¹ *El FAAL es el evento que se realiza en Guayaquil desde el 2000 y constituye uno de los encuentros culturales más grandes del país, actividad que congregará este 2015, a más de 300 artistas en categorías como: danza, declamación, teatro, títeres; pintura, dibujo y escultura; artes alternativas, fotografía, cortometraje y música. (METRO, 2015)*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

aproximadamente tres días, se obtuvieron un poco más de 300 pañales, de los cuales se eligieron diez, a manera de sintetizador de los temas que se trataron en dichas intervenciones, algunos apelaban a temas migratorios, económicos y familiares, entre otros, los cuales fueron exhibidos en el concurso.

En el 2008 surge un proyecto que consistía en materializar los pigmentos, dejando que la pintura acrílica secase y se endurezca, fabricando una serie de carteras y bisutería, utilizando como soporte o material de construcción el lienzo crudo, el proyecto se denominaba *Bodegón sobre Textil*.

En dichas propuestas, intuitivamente se activaron inquietudes que podía fácilmente inscribirse en el ámbito del campo expandido de la pintura, debido a sus propiedades formales, propiedades que en dicho momento no fueron asimiladas y que eran desconocidas en su totalidad.

Las primeras propuestas consientes como pintura expandida, partieron de referentes locales; obras como las de la artista Lorena Peña, quien resolvía sus pinturas con escarcha, su obra denominada *Villa Rosita*, participó en el Salón de Julio del año 2007; o la obra producida en Fomix de Manuel Córdova, quienes encontraron la manera de utilizar materiales didácticos o de escuela, para producir imágenes potentes, con ellos como referencia, parte mi investigación sobre el material.

En el año 2008, siendo aun estudiante del ITAE, debía intentar resolver una inquietud que suponía un ejercicio reflexivo de un medio, de tal manera que intente resolverlo desde la pintura, mediante el uso de la plastilina como



pigmento, realizando el retrato de un niño sobre papel *couché*. Para esa fecha, ya mis intereses pictóricos estaban tomando forma y mientras intentaba aprender más sobre el oficio tradicional de la pintura, experimentaba otras posibilidades artísticas.

Al trabajar con plastilina, encontré que se parecía mucho al proceso de la pintura tradicional, debido a su plasticidad, su colorido y su forma maleable que permitía emular la técnica al óleo.

El Colectivo Mondongo es uno de los referentes más cercanos a mi propuesta, quienes tienen una extensa obra pictórica, resuelta con materiales diversos, alternativos a la tradición pictórica; uno de esos materiales es la plastilina. Otro referente relacionado al uso de la plastilina como material pictórico es el de la artista chilena Magdalena Atria, cuya obra en plastilina se inscribe en la intervención de espacios y superficies con formas y volúmenes intrigantes a la vista, que se desplazan en las superficies moldeando sus volúmenes.

A partir de estas referencias, aparece la obra *Ensimismado* pintada en el año 2009, que estuvo expuesta en el Salón de Julio de ese mismo año. Consiste en un díptico y dos autorretratos que se confrontan, el uno pintado con plastilina y el otro que alude al primero, pero pintado al óleo que simulaba ser el retrato en plastilina aplastado, convertido en escultura deforme. Esta obra media en su conjunto 170 x 250 cm.



Imagen 19, *Ensimismado*, Plastilina/MDF y Oleo/Lienzo, 2008.

Hasta este punto, se pueden establecer intereses que parten de la expansión del medio y sus posibilidades plásticas, así como el interés por la pintura tradicional. A continuación se expondrán algunos de los temas o series que he desarrollado en los últimos años y considerado pertinentes para contextualizar la propuesta presentada en este capítulo.

La serie *Eugenesia*, responde a la reflexión sobre lo híbrido ya sea en técnica o en concepto, generando una multiplicidad de propuestas que hasta la actualidad son vigentes en mi obra.

En la obra *Cruce de Animales* del año 2013, pintada con plastilina, hace referencia a la condición humana y cómo la sociedad necesita de ciertas reglas o normas para convivir, donde lo permitido o no permitido se encuentra constantemente cuestionado. En esta obra me permito como el creador otorgarles el libre albedrío para la reproducción con otras especies mediante el uso metafórico de la señalética, siendo esta obra el génesis de esta serie.



Imagen 20 Juan Carlos Fernández, Cruce de animales, Plastilina / MDF, 2013.

La obra *Camuflaje* del 2015, que pertenece a la serie Melanina, es una obra netamente política, hace referencia a la necesidad que tiene el ser humano para mimetizarse en su entorno adoptando características ajenas para sobrevivir o ejercer un rol en la sociedad, ya sea este por convicción o por necesidad. La fragilidad del venado vestido con una piel de quien sería su peor amenaza es una crítica directa a la sociedad contemporánea.



Imagen 21 Juan Carlos Fernández, Camuflaje, óleo sobre lienzo, 150 cm x 130 cm, 2015



4.2.LA PROPUESTA

Durante la presente investigación se han analizado múltiples propuestas que permiten identificar de mejor manera las características que deberían tener una obra que se inserte en lo que hoy conocemos como campo expandido de la pintura.

El comprender las múltiples transformaciones que han existido en el campo artístico visual, estudiar sus múltiples evoluciones y desarrollos conceptuales o formales a partir de las teorías generadas por historiadores, críticos o teóricos del arte. Hemos podido observar como los artistas se apropian o adaptan a los avances tecnológicos de cada época, desde los inicios de la fotografía, hasta los avances tecnológicos mas sofisticados.

El aporte obtenido a partir de las teorías de Rosalind Krauss y de la Dra. Almudena Fernández Fariña, nos han permitido identificar o señalar algunas de las características que nos permiten organizar a manera de grandes grupos las diferentes propuestas que se han desarrollado en el ámbito de la pintura en su campo expandido, de tal manera que nos permite asentar las bases para poder desarrollar una obra que sea coherente con dicho ámbito.

Para la conclusión y desarrollo de este capítulo se ha optado por la realización de una obra, donde el medio pictórico es quien predomina en su composición, de tal manera que el recurso plástico utilizado, permita la inclusión de dicha propuesta en el campo expandido de la pintura.

Es importante señalar que la obra fue pensada, para ser enviada como propuesta pictórica al certamen del Salón de Julio del 2016, dicha intención tiene como objetivo, comprobar si el proceso de selección que se ha venido realizando en los últimos años sigue vigente y si la propuesta era o no admitida.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La obra tiene como título *Borrego Disfrazado de Venado con Traje de Tigre y Viceversa*, en ella se ha considerado sintetizar una serie de elementos que responden a los intereses citados anteriormente en este capítulo, desde la técnica, la idea y la composición.

Para ello se ha decidido trabajar en torno a una serie denominada *Melanina*³², la cual emplea el recurso del camuflaje como metáfora, modificando su signo de identidad y re-definiendo la imagen. El recurso metafórico de los animales sigue vigente en esta obra, así como la reproducción mimética de la misma, de igual manera la reflexión sobre la condición humana y el material pictórico.

Borrego Disfrazado de Venado con Traje de Tigre y Viceversa es una obra que plantea una narración violenta, en ella se puede advertir una escena un tanto surrealista, en la que se puede observar un venado en estado de reposo pero alerta disfrazado con lo que parece una piel de tigre y en el fondo la imagen de un borrego con cola de tigre, el título, permite descifrar el contenido gráfico real de la obra, pero las intenciones reflexivas no terminan ahí. La obra pretende generar cierta incertidumbre con respecto a las relaciones de poder que existen en nuestros tiempos, a su vez presenta los mecanismos de supervivencia o implementación que se implantan en la sociedad, debido a los constantes cambios que la sociedad plantea y donde es necesario estar alerta.

³² La serie *Melanina*, es el resultado de una larga investigación plástica, la cual finalizó con una muestra individual en la galería NoMinimo. (eltelegrafo., 2017)



4.2.1. PROCESO

Me he valido de recursos visuales encontrados en el internet y a partir de ellos construir una narrativa visual mediante el uso del collage o montaje digital.³³

Para ello se eligieron las siguientes imágenes:

Imagen 1: Venado en reposo

Imagen 2: Piel de Tigre

Imagen 3: Borrego

Dicho montaje digital, fue realizado con el software de procesamiento de imágenes Photoshop, en la cual se le otorgó a la imagen una textura similar al óleo. Posteriormente se le añadirá la imagen del borrego intervenido, como resultado de la indagación de la misma imagen en el proceso de la producción de la obra.

4.2.2. TÉCNICA

La imagen fue pintada con el recurso de la plastilina, la cual se ha convertido en un material recurrente en mis obras. La plastilina a utilizar es una plastilina fabricada a base de glicerina, la cual le da mayor elasticidad, estabilidad y perdurabilidad en el tiempo, ya que las plastilinas utilizadas en obras anteriores fueron hechas con aceites que fueron absorbidos por el soporte, dejando las piezas frágiles y polvorientas.

³³ Las imágenes utilizadas para el montaje, así como el resultado final del mismo se encuentran en el anexo 3.

El uso prolongado de calor mediante un secador de cabello, permite ablandar la plastilina y facilita su aplicación y mezcla.

La aplicación consiste en mezclar los colores de las plastilinas, para obtener el tono deseado y colocarlo metódicamente sobre la superficie, procurando siempre de obtener la menor cantidad de relieves, para emular mejor la pintura tradicional.

4.2.3. MONTAJE

La obra *Borrego Disfrazado De Venado Con Traje De Tigre y Viceversa*, fue exhibida por primera vez en el Salón de Julio del 2016, siendo este uno de los objetivos principales de este proyecto, ya que era importante constatar la pertinencia y aceptación de propuestas pictóricas expandidas.



Imagen 2 Juan Carlos Fernández, Borrego Disfrazado De Venado Con Traje De Tigre Y Viceversa, Plastilina / MDF, 2016.



CONCLUSIONES

La presente investigación, se ha desarrollado en un momento histórico, donde las transformaciones referentes al tema de estudio han permitido que se despliegue de una manera orgánica, nutriéndose de contenidos teóricos y visuales.

Por tal razón, se puede evidenciar que el campo expandido en las artes visuales en la ciudad de Guayaquil cuentan con un espacio y una mayor visibilidad que en otros años.

Esta evolución se debe en gran parte al aporte de los artistas que desde otras latitudes o espacios exponen sus inquietudes plásticas en este tipo de formatos no convencionales, además el aporte de los críticos, que mediante sus comentarios sintetizan el malestar de una generación dispuesta a sostener una producción coherente con su tiempo, de igual manera la colaboración de jurados nacionales y extranjeros quienes han sabido valorar el trabajo de los artistas y sin duda alguna hay que resaltar la acción del Museo Municipal, a cargo del arquitecto Melvin Hoyos, quien ha sabido manejar los cambios de época que los artistas suelen reconocer antes de tiempo.

Es significativo rescatar en este estudio la importancia que ha tenido el ITAE desde sus inicios, ya que el aporte y la constante participación de sus estudiantes y profesores, han permitido que el circuito de las artes visuales en la ciudad de Guayaquil se maximizara mediante obras más propositivas y de calidad internacional, a su vez es sin lugar a dudas meritorio el gran aporte documental y de reseña que el crítico y curador Rodolfo Kronfle ha consolidado



atreves de sus investigaciones, recopiladas y expuestas gratuita y libremente en su espacio riorevuelto.net, la cual han ha sido fuente fundamental de documentación y registro para esta investigación.

Es notoria la falta de registro histórico por parte de gestores culturales, periodistas o instituciones culturales, quienes no se han encargado de recopilar o socializar eficazmente la evolución que ha tenido el campo de las artes visuales en el país, sobre tofo en los últimos años.

A manera de reflexión sobre el certamen del Salón de Julio, sería pertinente rescatar un comentario que hace Rodolfo Kronfle en el 2010 y que hasta la fecha podría ser válido, dicho texto nace a partir de una entrevista sin editar del reportero Mildred Wiesnerd, para el diario El Universo, respecto a diferentes temas del Salón de Julio, Kronfle, a la pregunta ¿Cuál es la tendencia de este Salón, reflejado a través de la selección del primer lugar desde el 2005?, señala lo siguiente:

Hay que hay que tener claro que una de las características del arte contemporáneo es justamente la heterogeneidad de sus manifestaciones, por ello hablar de tendencias me resulta inapropiado. Lo que uno si puede detectar en cambio son líneas dominantes de producción que surgen de maneras más orgánicas que programáticas, respondiendo y condicionándose por las características de un contexto, es decir que grupos de artistas entran en sintonía con determinadas poéticas y estas por su recurrencia empiezan a agarrar cuerpo como fenómeno cultural. (Kronfle, 2010)

Con esta definición, se podría resumir de alguna manera la transformación que hasta la fecha ha sucedido entorno a la plástica del país, particularmente en la ciudad de Guayaquil, que se ha convertido como epicentro de las prácticas pictóricas contemporáneas.



Es evidente que muchos artistas están sujetos a un mercado y a una tendencia denominada arte Internacional, donde este tipo de manifestaciones artísticas dialogan mucho con el campo expandido. En la actualidad este tipo de prácticas se han convertido en fórmulas o estrategias que utilizan algunos artistas o estudiantes de arte con la finalidad de emerger rápidamente a las plataformas legitimadoras del arte contemporáneo del país, siendo este un arma de doble filo para su producción personal, ya que en algunos casos el artista/estratega se ve obligado a continuar en dicha línea o a indagar en otras posibilidades siendo cualquiera de estas dos condiciones negativas para su producción o sus intereses como una propuesta artística sólida.

Este fenómeno se lo puede apreciar en la falta de continuidad que se ve reflejada en la producción de algunos de los artistas jóvenes quienes de alguna u otra manera han sido favorecidos o admitidos en el certamen del Salón de Julio y en otros certámenes legitimadores del país.

En muchos de estos artistas, no se puede apreciar un cuerpo de obra que defina sus intereses o que reafirmen dicha producción como trayectoria sólida. Si bien este es un fenómeno de la contemporaneidad, es necesario enfatizar que dichas prácticas deberían estar acompañadas de un compromiso estético y propositivo.

La calidad obras que se han expuesto en el Salón de Julio y que han sido referidas en esta investigación, obedecen a un nivel tal que pueden competir



con las propuestas exhibidas en plataformas más contemporáneas del circuito internacional.

Hay que medir distancias y esperar qué sucede con la siguiente generación de artistas, una serie de fenómenos se han generado en estos últimos años, la adscripción reciente del ITAE a la Universidad de las Artes, la misma que tiene la responsabilidad de ser el nuevo epicentro cultural de la ciudad, la desaparición de espacios culturales y galerías como NoMínimo y Entelequia, son algunos factores que sin duda alguna cambiarán el panorama artístico de la ciudad.

RECOMENDACIONES

Considero importante una mayor promoción y visualización de las prácticas artísticas visuales del país, desde la promoción activa y continua por parte del Museo Municipal y otras instituciones culturales, así como la demanda de un periodismo cultural responsable, comprometido con la ciudad.

Es necesario que se genera una crítica reflexiva pero cuestionadora, que permita que los artistas se manifiesten y a su vez respondan a los cuestionamientos que se les planteen desde lo que mejor saben hacer que es su obra.

Para que no existan debates sobre que es arte y que no, con respecto a las propuestas expandidas de la pintura el Salón de Julio, debería existir una manera didáctica de presentar dichas obras a públicos no especializados. El Salón de Julio necesita educar más a su público, generando interés hacia este



tipo de manifestaciones contemporáneas, mediante capacitaciones o charlas, es necesario pensar más en una crítica coherente a la época y a las corrientes hegemónicas que dominan el arte contemporáneo en la actualidad.

Es importante una capacitación acerca de métodos de instalación y conservación de obras contemporáneas, eso conlleva a una re-evaluación y re-estructuración de los espacios con los que consta actualmente el Museo Municipal, sin menospreciar la gran labor que ha significado durante todos estos años, con la limitación de recursos con los que se ha manejado este certamen.

Es necesario enfatizar y reforzar los vacíos y dudas que aún quedan en ambiente referente a las artes visuales contemporáneas en el país, museos, galerías, universidades y los propios artistas deberíamos hacer un esfuerzo para valorar y realzar la labor que día a día se construye culturalmente. El coleccionismo tiene un papel fundamental en este ámbito, incentivando aún más a los artistas locales.



BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre el arte*. (R. d. Villa, Trad.) Madrid: Tecnos.
- A. García para elcomercio.com. (20 de julio de 2017). Javier Gavilanes gana el Salón de Julio con obra que alude a las clases sociales, Editor Obtenido delcomercio.com: <http://www.elcomercio.com/tendencias/javiergavilanes-salondejulio-arte-premiacion-clasessociales.html>
- Ayala, G. (4 de Junio de 2013). *Christo y Jeanne Claude, amor y arte*. Recuperado el 10 de Julio de 2017, de Culturacolectiva.com: <https://culturacolectiva.com/arte/christo-y-jeanne-claude-amor-y-arte/>
- Aymerich, M. (1 de abril de 2013). *Chuck Close y los rostros perdidos*. Recuperado el 10 de Junio de 2017, de Nuestro Tiempo. revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra: http://www.unav.es/nuestrotiempo/es/temas/chuck-close-los-rostros-perdidos_2
- BArro.co. (s.f.). *Mondongo*. Recuperado el 23 de Junio de 2017, de Barro Arte Contemporáneo: <http://www.barro.cc/es/artists/16/mondongo>
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Argentina: Taurus, S.A.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. México D.F., México: Grijalbo.
- CARREÑO, F. P. (26 de febrero de 2010). *El Cultural*. Recuperado el 12 de abril de 2017, de ¿Pero esto es arte?: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Pero-esto-es-arte/26718>
- Cruz, P. d. (2 de julio de 2010). *Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano*. Recuperado el 28 de junio de 2017, de artepédrodacruz: <https://artepédrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>
- Danto, A. C. (2001). *Después del Fin del Arte* (2ª Edición ed.). (P. Transiciones, Trad.) Barcelona: PAIDOS.
- Danto, A. C. (2001). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.



- Debray, R. (1994). *ida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Phaidos Iberia S.A.
- DESIGN, E. M. (17 de octubre de 2016). *DESIGN*. Recuperado el 21 de mayo de 2017, de Adrián Esparza: una deconstrucción fronteriza: <http://mexicodesign.com/2016/10/27/adrian-esparza-una-deconstruccion-fronteriza/>
- Elcomercio.com. s/a (12 de junio de 2011). *El Salón de Julio 2011: No más sexo*. Sacado de: <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/salon-de-julio-2011-no.html>
- G. Flores para elcomercio.com. (4 de julio de 2017). *La Artefactoría, 40 años impulsando el arte colectivo en Guayaquil*. Recuperado el 5 de julio de 2017, <http://www.elcomercio.com/tendencias/laartefactoria-arte-guayaquil-premionacionaldeartesmarianoaguilera-trayectoria.html>
- Estrada, P. (13 de JUNIO de 2008). *Salón de Julio, controversia por bases de certamen*. Obtenido de ELUNIVERSO.COM: <http://www.eluniverso.com/2008/06/13/0001/262/1C9722C462634F33ACD5786AD5F14893.html>
- Fernández, F. A. (Abril de 2009). *LO QUE LA PINTURA NO ES. LA LÓGICA DE LA NEGACIÓN COMO AFIRMACIÓN DEL CAMPO EXPANDIDO EN LA PINTURA*. Vigo: Diputación de Pontevedra, España: Universidad de Vigo.
- Fernández, J. (13 de marzo de 2008). <http://charcosucio.blogspot.com>. Recuperado el 20 de Julio de 2017, de Charco Sucio: <http://charcosucio.blogspot.com/2008/03/beca-dpm-2008.html>
- García, Á. (21 de noviembre de 2008). *El País*. Recuperado el 2 de julio de 2017, de REPORTAJE: Helena Almeida: la obra es ella Una muestra exhibe el peculiar método de trabajo de la foto artista portuguesa: https://elpais.com/diario/2008/11/21/cultura/1227222005_850215.html
- Grau, I. (2014). *Irene Grau Color Field*. Recuperado el 22 de Julio de 2017, de irenegrau.com: <http://www.irenegrau.com/eng/paintings/color-field.htm>
- Greenberg, C. (1979). *Arte y Cultura. Ensayos críticos Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A. .



- Helguera, P. (2006). *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. México: ANOMALOS.
- Hoyesarte.com. (28 de Mayo de 2013). *¿Qué es el arte?, Arthur C. Danto responde*. Recuperado el 3 de Julio de 2017, de Hoyesarte: http://www.hoyesarte.com/literatura/arte/que-es-el-arte_118434/
- J. M. Kozisek para eltelegrafo.com.ec. (11 de julio de 2016). Terreros reinventa al movimiento GRSB con una estética del pasado. Obtenido de eltelegrafo.com.ec: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/terreros-reinventa-al-movimiento-grsb>
- JARQUE, F. (2 de Abril de 2005). "La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra". *EL PAIS*.
- Kolodynski, M. (28 de mayo de 1970). *IDIS*. Recuperado el 10 de julio de 2017, de Site-specific: <http://proyectoidis.org/site-specific/>
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 59-74). Barcelona, España: Kairós, S.A.
- Kronfle, R. (29 de julio de 2005). *Salón de Julio: el fin de la inocencia*. Obtenido de Riorevuelto.net: <http://www.riorevuelto.net/2005/07/>
- Mejía, I. (s.f.). *"Apuntes sobre Después del fin del Arte"*. (I. Mejía, Productor) Recuperado el 10 de Mayo de 2017, de Escritos sobre Arte: <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/apuntes-sobre-despues-del-fin-del-arte>
- MUICO . (24 de Septiembre de 2009). *Urzay, BIFURCACIONES Darío* . Recuperado el 26 de Junio de 2017, de Museo Colecciones ICO: http://www.fundacionico.es/fileadmin/user_upload/arte/Cuadernos_didacticos/Cuaderno_didactico._Bifurcaciones_Dario_Urzay.pdf
- Olmo, S. B. (2011). *Rufo Criado. EL proceso del color*. Recuperado el 20 de Mayo de 2017, de Rufocriado.com: <http://www.rufocriado.com/texto/es/proceso-color-santiago-olmo/>
- Owens, C. (1995). El discurso de los otros: Las Feministas y el posmodernismo. En H. Foster, *La posmodernidad* (pág. 100). Barcelona, España: Kairos.
- Paz, O. (1991). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp* . Madrid: Alianza editorial, S.A.



riorevuelto.net. (23 de julio de 2010). *DOSSIER SALÓN DE JULIO 2010*.

Obtenido de riorevuelto.net: <http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>

Portal del Arte Chile. Del Consejo Nacional de Pintura y Arte. Tomado de: <http://www.portaldearte.cl/portal/>

Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A.

The American Photography Museum, (s/a) Retrieved from:

<https://www.photographymuseum.com/bryshow.html>

The Andy Warhol Museum (s/a). Retrieved from: <https://www.warhol.org/arthur-danto-on-andy-warhols-brillo-box/>

TRABAJOS CITADOS

Alberti, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre el arte*. (R. d. Villa, Trad.) Madrid: Tecnos.

Ayala, G. (4 de Junio de 2013). *Christo y Jeanne Claude, amor y arte*.

Recuperado el 10 de Julio de 2017, de Culturacolectiva.com:

<https://culturacolectiva.com/arte/christo-y-jeanne-claude-amor-y-arte/>

Aymerich, M. (1 de abril de 2013). *Chuck Close y los rostros perdidos*.

Recuperado el 10 de Junio de 2017, de Nuestro Tiempo. revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra:

http://www.unav.es/nuestrotiempo/es/temas/chuck-close-los-rostros-perdidos_2

BArro.co. (s.f.). *Mondongo*. Recuperado el 23 de Junio de 2017, de Barro Arte Contemporáneo: <http://www.barro.cc/es/artists/16/mondongo>

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Argentina: Taurus, S.A.

Cabrera K. José (2016) Terreros reinventa al movimiento GRSB con una estética del pasado. Obtenido de:

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/terreros-reinventa-al-movimiento-grsb>

Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. México D.F., México: Grijalbo.



- CARREÑO, F. P. (26 de febrero de 2010). *El Cultural*. Recuperado el 12 de abril de 2017, de ¿Pero esto es arte?:
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Pero-esto-es-arte/26718>
- Cruz, P. d. (2 de julio de 2010). *Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano*. Recuperado el 28 de junio de 2017, de artepedrodacruz:
<https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>
- Danto, A. C. (2001). *Después del Fin del Arte* (2ª Edición ed.). (P. Transiciones, Trad.) Barcelona: PAIDOS.
- Danto, A. C. (2001). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Debray, R. (1994). *ida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Phaidos Iberia S.A.
- DESIGN, E. M. (17 de octubre de 2016). *DESIGN*. Recuperado el 21 de mayo de 2017, de Adrián Esparza: una deconstrucción fronteriza:
<http://mexicodesign.com/2016/10/27/adrian-esparza-una-deconstruccion-fronteriza/>
- Estrada, P. (13 de JUNIO de 2008). *Salón de Julio, controversia por bases de certamen*. Obtenido de ELUNIVERSO.COM:
<http://www.eluniverso.com/2008/06/13/0001/262/1C9722C462634F33ACD5786AD5F14893.html>
- Fernández, F. A. (Abril de 2009). *LO QUE LA PINTURA NO ES. LA LÓGICA DE LA NEGACIÓN COMO AFIRMACIÓN DEL CAMPO EXPANDIDO EN LA PINTURA*. Vigo: Diputación de Pontevedra, España: Universidad de Vigo.
- Fernandez, J. (13 de marzo de 2008). <http://charcosucio.blogspot.com>. Recuperado el 20 de Julio de 2017, de Charco Sucio:
<http://charcosucio.blogspot.com/2008/03/beca-dpm-2008.html>
- García, Á. (21 de noviembre de 2008). *El País*. Recuperado el 2 de julio de 2017, de REPORTAJE: Helena Almeida: la obra es ella Una muestra exhibe el peculiar método de trabajo de la fotoartista portuguesa:
https://elpais.com/diario/2008/11/21/cultura/1227222005_850215.html
- Grau, I. (2014). *Irene Grau Color Field*. Recuperado el 22 de Julio de 2017, de irenegr.au.com: <http://www.irenegr.au.com/eng/paintings/color-field.htm>



- Greenberg, C. (1979). *Arte y Cultura. Ensayos críticos Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A. .
- Helguera, P. (2006). *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. México: ANOMALOS.
- Hoyesarte.com. (28 de Mayo de 2013). *¿Qué es el arte?, Arthur C. Danto responde*. Recuperado el 3 de Julio de 2017, de Hoyesarte: http://www.hoyesarte.com/literatura/arte/que-es-el-arte_118434/
- JARQUE, F. (2 de Abril de 2005). "La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra". *EL PAIS*.
- Kolodynski, M. (28 de mayo de 1970). *IDIS*. Recuperado el 10 de julio de 2017, de Site-specific: <http://proyectoidis.org/site-specific/>
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 59-74). Barcelona, España: Kairós, S.A.
- Kronfle, R. (29 de julio de 2005). *Salón de Julio: el fin de la inocencia*. Obtenido de Riorevuelto.net: <http://www.riorevuelto.net/2005/07/>
- Mejía, I. (s.f.). *"Apuntes sobre Después del fin del Arte"*. (I. Mejía, Productor) Recuperado el 10 de Mayo de 2017, de Escritos sobre Arte: <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/apuntes-sobre-despues-del-fin-del-arte>
- MUICO . (24 de Septiembre de 2009). *Urzay, BIFURCACIONES Darío* . Recuperado el 26 de Junio de 2017, de Museo Colecciones ICO: http://www.fundacionico.es/fileadmin/user_upload/arte/Cuadernos_didacticos/Cuaderno_didactico._Bifurcaciones_Dario_Urzay.pdf
- Olmo, S. B. (2011). *Rufo Criado. EL proceso del color*. Recuperado el 20 de Mayo de 2017, de Rufocriado.com: <http://www.rufocriado.com/texto/es/proceso-color-santiago-olmo/>
- Owens, C. (1995). El discurso de los otros: Las Feministas y el posmodernismo. En H. Foster, *La posmodernidad* (pág. 100). Barcelona, España: Kairos.
- Paz, O. (1991). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp* . Madrid: Alianza editorial, S.A.
- Pérez-Avilés (2015). *Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hasta la actualidad. Artículo de Revista para Arte, Individuo y Sociedad. ISSN: 1131-5598

riorevuelto.net. (23 de julio de 2010). *DOSSIER SALÓN DE JULIO 2010*.

Obtenido de riorevuelto.net: <http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>

Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A.




UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS



**NOTARIA VIGESIMOSEPTIMA
DEL CANTON GUAYAQUIL**



PRIMER **TESTIMONIO DE LA ESCRITURA DE** ACTA DE LA DILIGENCIA REALIZADA EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL, EL 19 DE JULIO DEL AÑO 2005, A PETICION DEL DIRECTOR DE CULTURA Y PROMOCION CIVICA DE LA MUY ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE GUAYAQUIL, CON EL OBJETO DE DAR FE DEL PRONUNCIAMIENTO DEL JURADO DE ADMISION Y PREMIACION DEL SALON DE JULIO "FUNDACION DE GUAYAQUIL" 2005.-

● **CUANTIA** INDETERMINADA.-

● **FECHA DE OTORGAMIENTO:** 19 DE JULIO DEL AÑO 2005.-

● **FECHA DE INSCRIPCION EN EL REGISTRO MERCANTIL:** _____

No. _____ **FOJAS** _____ **No. REPERTORIO:** _____

● **FECHA DE INSCRIPCION EN EL REGISTRO DE LA PROPIEDAD:** _____

No. _____ **FOJAS** _____

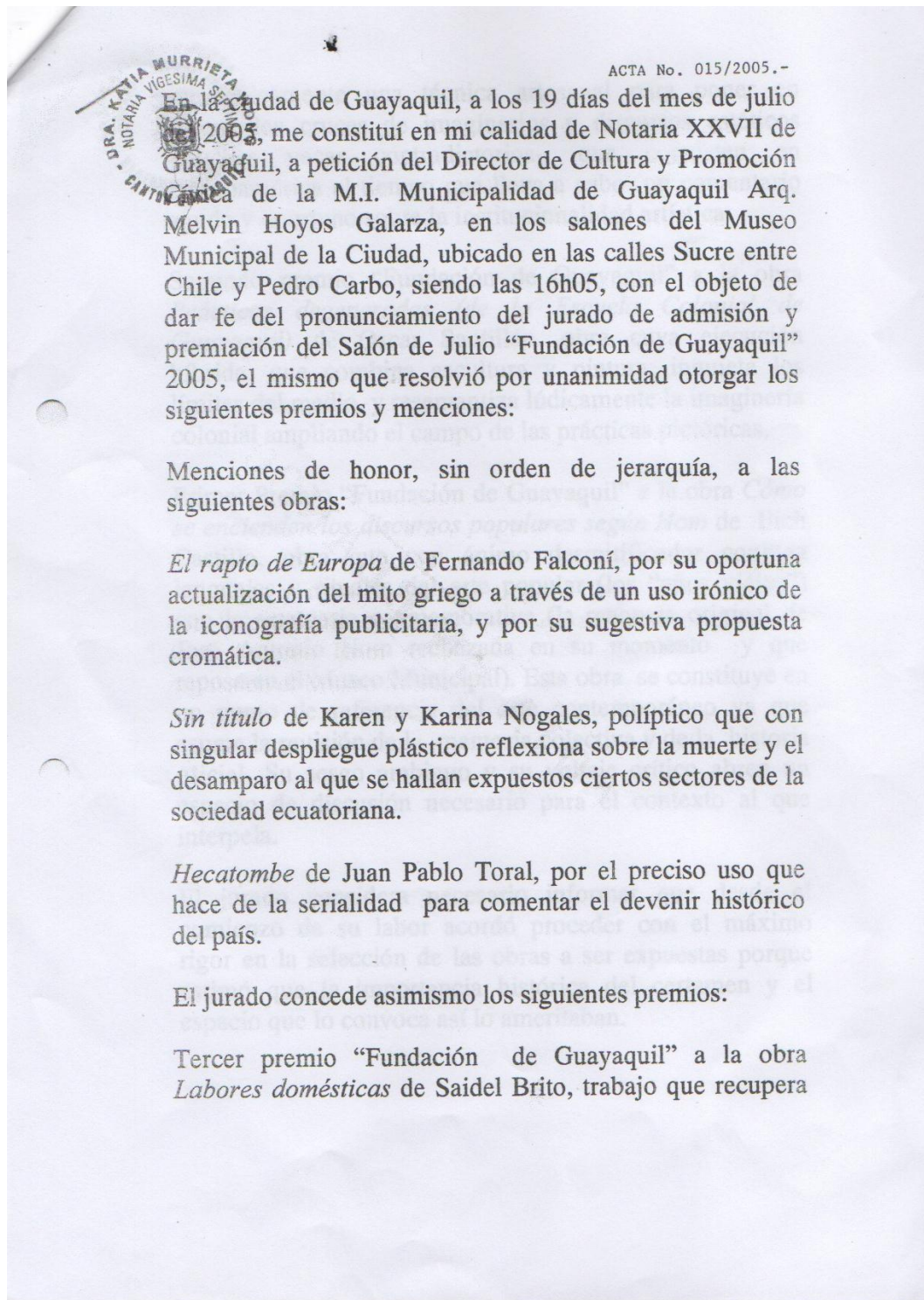
No. **REPERTORIO:** _____

● **NOMBRE DE ABOGADO:** Juan Pablo Toral, por el momento que

El jurado concede asimismo los siguientes premios:

Cruza premio "Fundación de Guayaquil" a la obra
"Luzores domésticos de Saidei Bello" trabajo que recupera

NOTARIA: DRA. KATYA MURRIETA WONG
Edificio 9 de Octubre, Bulevar 839 y 9 de Octubre - 5to. Piso - Telfa.: 2311743-2312129-2305780



NOTARIA XXXVII
CANTON GUAYACIL

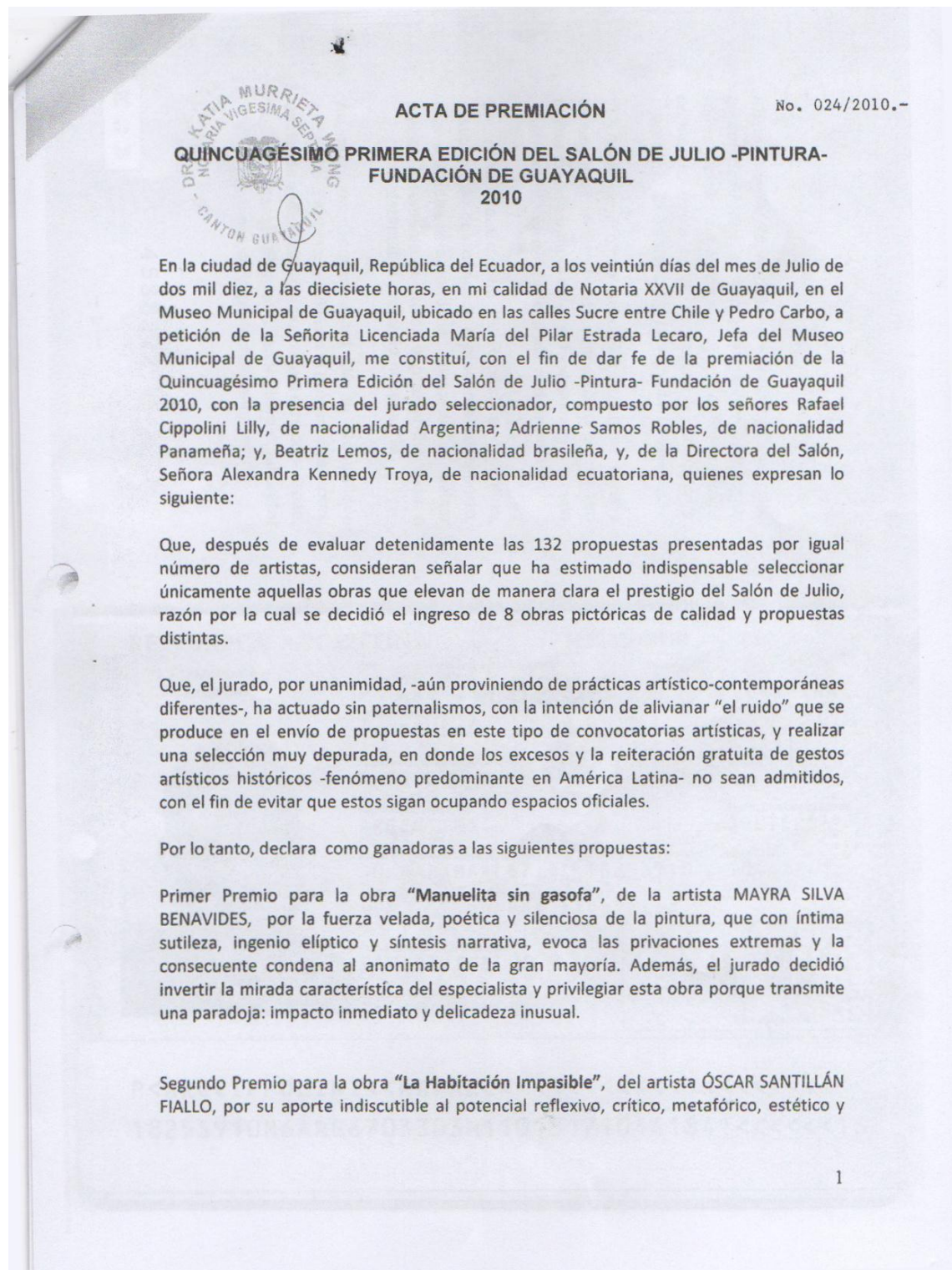
estratégicamente una técnica artesanal para poner en escena los cruces de imaginarios y discursos estéticos -muchas veces contradictorios-, que coexisten en Latinoamérica al tiempo que lleva a cabo un comentario agudo y oportuno sobre la institucionalidad artística.

Segundo premio "Fundación de Guayaquil" a la obra *Prácticas degeneradas (de la Escuela Colonial de Guayaquil)* de Oscar Santillán, obra cuya ejecución híbrida, que combina escultura y pintura, inquieta los límites del medio, y resemantiza lúdicamente la imaginería colonial ampliando el campo de las prácticas pictóricas.

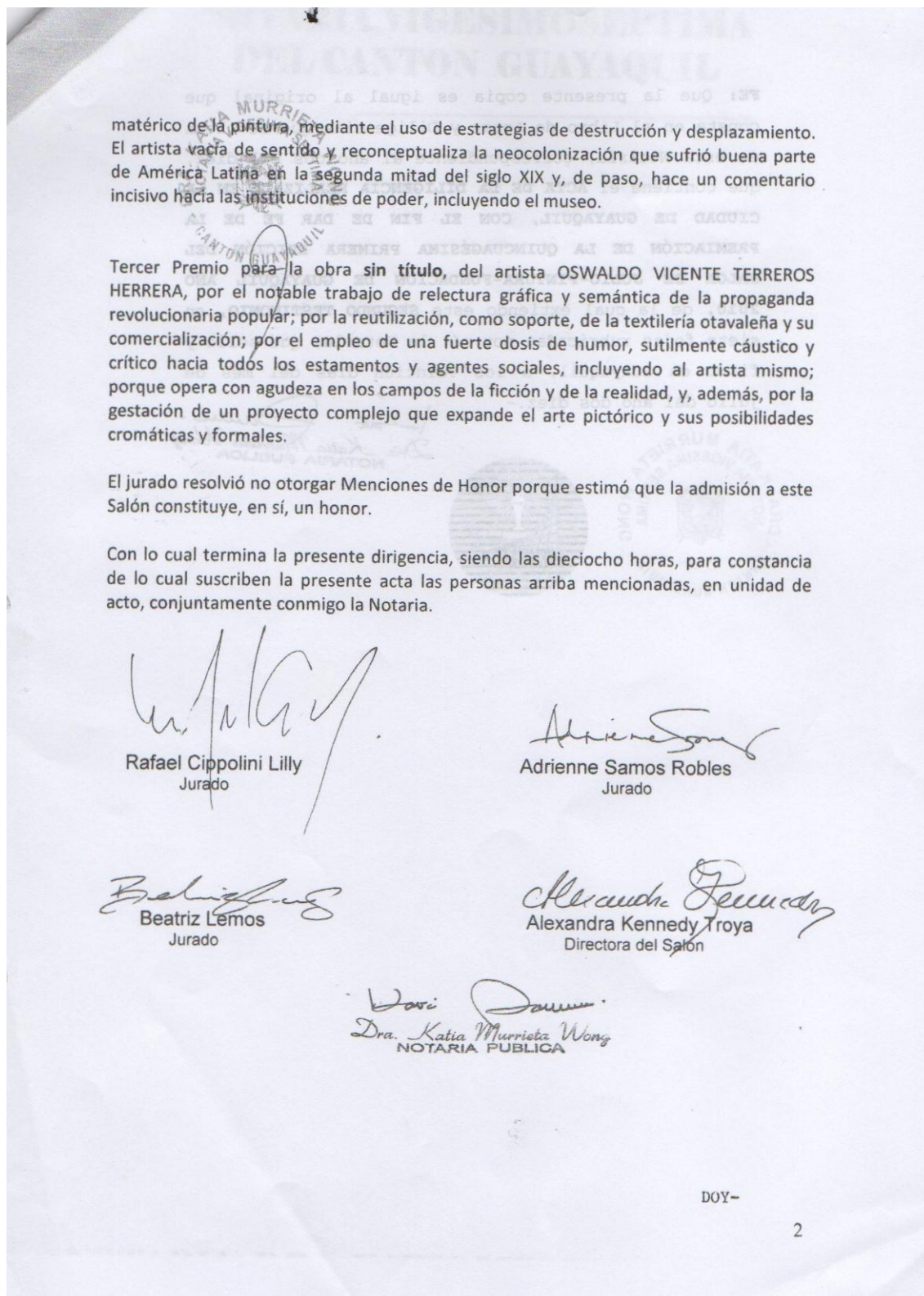
Primer Premio "Fundación de Guayaquil" a la obra *Cómo se encienden los discursos populares según Hom* de Ilich Castillo, obra que con ánimo desmitificador conjuga lenguajes y rituales del arte popular (los "años viejos") con la estatuaría conmemorativa (la maqueta original de José Antonio Hom rechazada en su momento y que reposa en el Museo Municipal). Esta obra se constituye en un punto de referencia del arte contemporáneo ya que asume la revisión de la memoria colectiva y de la historia oficial. Su sesgo ambiguo y su voltaje crítico abren un espacio de discusión necesario para el contexto al que interpela.

El jurado considera necesario informar que desde el comienzo de su labor acordó proceder con el máximo rigor en la selección de las obras a ser expuestas porque estimó que la importancia histórica del certamen y el espacio que lo convoca así lo ameritaban.

NOTARIA XXXVII



Página 1 de Acta de Premiación de Salón de Julio 2010 (Anexo 2)



Página 2 de Acta de Premiación de Salón de Julio 2010. (Anexo 2)



Anexo 3. Día uno, dibujo y fondo



Anexo 3. Día 5, Fondo 2



Anexo 3. Día 6 Piel del venado.



Anexo 3. Borrego disfrazado de venado con traje de tigre y viceversa, Plastilina



Anexo 3. Boceto digital, 2016.